This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

HARVARD UNIVERSITY

LIBRARY

OF THE

FOGG ART MUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MISCELLANEA D'ARTE

Digitized by Google

Digitized by Google

MISCELLANEA D'ARTE

RIVISTA MENSILE

DI

STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

DIRETTA DA I. B. SUPINO

FIRENZE
FRATELLI ALINARI – EDITORI
—
1903

Digitized by Google

FA 18.6 Ser. 1 (1-2) 1903-04

Digitized by Google

INDICE DELLE MATERIE

Numero I

I. B. Supino, La cappella del Pugliese alle Campora e il quadro di Filippino . . . . . Pag. 1

Illustrazioni: L'Apparizione della Vergine a S. Bernardo (tavola fuori testo).

Marcel Reymond, La porte de la Chapelle Strozzi. Eglise de la Trinità (Florence) 4

Illustrazioni: La porte de la Chapelle Strozzi. - Ghiberti: S. Jean devant Hérode. – Fenêtre de la Chapelle Strozzi. - Porte du « Palazzo di Parte Guelfa » aujourd'hui au « Palazzo Vecchio ».

P. Nerino Ferri. Disegno rappresentante il primitivo progetto di Michelangelo pel monumento sepolcrale di papa Giulio II 11

Illustrazioni: Disegno del primitivo progetto, fig. *A.* - Disegni di Aristotile da Sangallo, figg. *B, C, D.*

Appunti d'Archivio. C. Carnesecchi, Lorenzo di Credi 15

G. Poggi, Michelozzo fonditore di campane 16

Bibliografia 16

Notizie varie. La questione del *David.* - Per Leonardo da Vinci . . . 19

Recenti pubblicazioni 20

Numero II

Orazio Bacci, Per un documento inedito su Benvenuto Cellini in Francia . 21

Egidio Calzini, Francesco di Simone Ferrucci a Forlì 25

Illustrazioni: Pino III Ordelaffi (Museo di Forlì). – Monumento di Barbara Manfredi (Chiesa di San Biagio a Forlì). – Monumento a Sigismondo Malatesta (Chiesa di San Francesco a Rimini).

Jacques Mesnil, Le Portrait de Dante par l'Orcagna 32

Illustrazioni: Ritratto di Dante nel Paradiso. – Ritratto di Dante nel Giudizio.

Bernardo Marrai, Il Tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele 36

Bibliografia 38

Notizie varie. Il Capolavoro sconosciuto. – Il furto di un'Opera Robbiana. – Per Masaccio. – Per Santa Croce 39

Digitized by Google

Recenti pubblicazioni . . . . . Pag. 40
Supplemento. Pasquale Papa, L'insegnamento della Storia dell'Arte nei Licei.

Numero III

I. B. Supino, Un bronzo di Daniele da Volterra nel R. Museo Nazionale del Bargello 41
Illustrazioni: Gruppo in bronzo (Museo Nazionale). – Particolare del quadro: La strage degli Innocenti (Galleria Uffizi).
Jacques Mesnil, Les figures de Vertus de la Mercanzia. Piero del Pollaiuolo et Botticelli 43
Illustrazioni: La Fortezza del Botticelli.
G. Baccini, Vincenzio Dandini e la veste del Savonarola 47
Appunti d'Archivio. P. Papa, Donatello 49
Pietro Bagnesi-Bellincini, Ricordi di Alesso Baldovinetti 50
C. Carnesecchi, Forzieri da nozze 52
La *Robbia* di San Severo a Legri 53
Notizie varie. Il comm. Carlo Fiorilli. – Il P. Placido M. Lugano. – Dei « Ritratti di Dante in Santa Maria Novella ». – Per i monumenti fiorentini. – L'arte italiana nei periodici stranieri 54
Bibliografia 56

Numero IV

Giovanni Poggi, La Chiesa di San Bartolommeo a Monte Oliveto presso Firenze 57
Illustrazioni: San Bartolommeo a Monte Oliveto: La Porta. – Raffaellino del Garbo: La Resurrezione.
P. Nerino Ferri, A proposito di un bronzo di Daniele da Volterra . . 64
Illustrazioni: Disegni di Daniele da Volterra.
Appunti d'Archivio. C. de Fabriczy, Sculture in legno di Baccio da Montelupo 67
G. Poggi, Il Reliquiario di San Pietro Martire e un quadro di David del Ghirlandaio in S. M. Novella 69
Jacques Mesnil, Gregorio di Lorenzo 70
Notizie varie. Per il *David* di Michelangelo. – Per la Cupola del Duomo. – Per Masaccio. – Alla Società delle Belle Arti. – L'arte italiana nei periodici stranieri 71
Recenti pubblicazioni 72

Numeri V-VI

P. N. Ferri e Emil Jacobsen, Disegni sconosciuti di Michelangelo . . 73
Con 20 illustrazioni.
Jacques Mesnil, Quelques documents sur Botticelli 87
Illustrazioni: L'Incoronazione della Vergine. – Particolare dell'Adorazione dei Magi.

Digitized by Google

GIOVANNI POGGI, Mino da Fiesole e la Badia Fiorentina . . . . Pag. 98
Illustrazioni: La Vergine fra i SS. Lorenzo e Leonardo – La tomba del Conte Ugo.
EMIL JACOBSEN, « Ercole e Cacco » di Michelangelo 103

Numero VII

GIOVANNI POGGI, Il Ciborio di Bernardo Rossellino nella Chiesa di S. Egidio (1449-1450) 105
Illustrazioni: Bernardo Rossellino: Ciborio.
MARCEL REYMOND, Une porte de style Renaissance à Valence (Dauphiné) . 108
Illustrazioni: Porte de la maison Dupré-Latour. – Tombeau de Mistral.
LUIGI SIMONESCHI, La Pallade del Botticelli e un arazzo del Museo Civico di Pisa 114
Illustrazioni: Dalla Storia di Lorenzo il Magnifico (Arazzo nel Museo Civico di Pisa).
Appunti d'Archivio. JACQUES MESNIL, Spalliera per la ringhiera de' Signori 117
A. CANESTRELLI, Aristide Nardini Despotti Mospignotti 118
Recenti pubblicazioni 120

Numeri VIII-IX

P. NERINO FERRI, Disegni del Perugino per il Cenacolo di Fuligno . . 121
Con otto illustrazioni.
E. DURAND-GRÉVILLE, Notes sur des tableaux et dessins de collections italiennes 130
E. RIDOLFI, Mino da Fiesole e la Badia 138
F. e J., Michelangelo e Giulio II 139
Appunti d'Archivio. I. B. SUPINO, Una lettera inedita di Giovanni Bologna 140
ARNALDO COCCHI, La Cappella Ardinghelli del Carmine 142
C. CARNESECCHI, La fonte del Verrocchio per Mattia Corvino . . . 143
GIOVANNI POGGI, Dall'Archivio della Badia Fiorentina 144
— Bernardo Rossellino e l'Opera del Duomo 146
Bibliografia 148

Numeri X-XI

Ritratto di Masaccio (tavola fuori testo).
Le fonti della Biografia Vasariana 153
La Vita di Masaccio di Giorgio Vasari. – Edizione 1550 e 1568 . . . 155
B. MARRAI, Masolino e Masaccio. 164
Illustrazioni: San Pietro che predica. San Pietro che battezza. – Il Tributo (tavola fuori testo).
PAOLO D'ANCONA, La tavola di Masaccio ora nella R. Galleria di Belle Arti. 174
Illustrazioni: La Concezione.

Digitized by Google

P. N. Ferri, I disegni di Masaccio . . . . . Pag. 177
Con tre illustrazioni.
Giovanni Poggi, La tavola di Masaccio pel Carmine di Pisa 182
Illustrazioni: San Paolo (Museo Civico di Pisa). – Storie della Predella di Pisa (Museo di Berlino). – La Vergine in trono con angioli (collezione Weisback).
L. Tanfani-Centofanti, Documenti per la Tavola di Masaccio a Pisa . 188
Carlo Carnesecchi, Messer Felice Brancacci 190
Guido Mazzoni, Epigrammi su Masaccio 193
Per la biografia di Masaccio. Documenti 195

Numero XII

A. Canestrelli, La pieve di S. Quirico in Osenna. 197
Con otto illustrazioni.
Jacques Mesnil, La Madone des Constructeurs d'Andrea della Robbia . 208
Illustrazioni: La Vergine dei Maestri di pietre e di legnami (tavola fuori testo).
C. De Fabriczy, Per il portico degli Innocenti 210
Bibliografia 211

Digitized by Google

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

Adriano fiorentino, pp. 150-151.
Aert di Leida, p. 130.
Agostino di Duccio, p. 152.
Alighieri Dante. Suo ritratto negli affreschi dell'Orcagna in S. Maria Novella, pp. 32-36, 54-55.
Andrea di Giusto, p. 186, pp. 188-189.
Antonio (d') Iacopo. Sua tavola per l'altar maggiore della Badia fiorentina, pp. 145-146.

Baldovinetti Alesso. Affreschi nella cappella de' Gianfigliazzi, pp. 50-52, p. 152.
Barili Antonio, p. 208, nota.
Bartolomeo di Giovanni, scolaro di Domenico Ghirlandaio, p. 151. - A Pisa con Benozzo Gozzoli, ibid.
Berlino, Museo. La predella di Masaccio per la tavola di Pisa, pp. 185-186.
Berto pittore, p. 118.
Bles (de) Herri, p. 132.
Botticelli Sandro. La fortezza, p. 46. - Data della sua nascita, p. 87. - L'incoronazione della Vergine nella Galleria antica e moderna, pp. 88-91. - L'adorazione dei Magi agli Uffizi, pp. 91-96. - Un quadro, perduto, per la chiesa delle Convertite, pp. 96-98. - La Pallade, pp. 114-116. - Un' adorazione dei Magi, perduta, pp. 151-152.
Bouts Thierry, p. 132.
Brueghel P., pp. 133-134.
Buonarroti Michelangelo, pp. 11-14. - Il David, p. 71. - Suoi disegni, pp. 73-87. - Bozzetto pel gruppo di Ercole e Cacco, pp. 103-104.
Busi Giovanni detto Cariani, p. 152.

Calenzano. Oratorio della SS. Annunziata (terra cotta della Robbia), p. 39, 53.
Callisto da Lodi, vedi Lodi (da) Callisto.
Campora (monastero delle), fuori di Porta Romana, nei dintorni di Firenze, pp. 1-4.
Cariani, vedi Busi Giovanni.
Cellini Benvenuto, pp. 21-24.
Chiaro (del) Giovanni di Niccolò, orafo. p. 69.
Chimenti di Piero, p. 118.
Ciaini Giovanni di Silvestro, pp. 58-61.
Civetta (il), vedi Bles (de) Herri.
Cleef (von) Iosse, pp. 131-132.
Clouet François, p. 135.
Colle (da) Niccola e Bartolomeo, intarsiatori, p. 61.
Credi (di) Lorenzo, p. 15.

Dandini Vincenzo, pp. 47-48.
David Gérard, p. 133.
Donatello, pp. 49-50, 149-150. - Donatello e Masaccio, pp. 187-188.
Duccio (di) Agostino, vedi Agostino di Duccio.
Dürer Alberto, p. 137.

Feltrini Andrea, p. 68.
Ferrucci Francesco di Simone, suoi lavori a Forlì, pp. 25-32, p. 209.
Firenze, Cenacolo di Fuligno, pp. 121-129.
— Chiesa della *Badia*. Sculture di Mino da Fiesole, pp. 90-103. - La tavola dell'altar maggiore, pp. 145-146.
— Chiesa del *Carmine*. Cappella Ardinghelli, pp. 142-143. - Cappella Brancacci, pp. 164-174, 190-192.
— Chiesa delle *Convertite*, pp. 96-98.
— Chiesa di *S. Egidio*. Ciborio, pp. 105-107.
— Chiesa di *S. Maria del Fiore*. Porta del campanile, pp. 5-6.
— Chiesa di *S. Maria Novella*. Reliquario di S. Pietro Martire, p. 69. - Tavola

Digitized by Google

di David del Ghirlandaio, pp. 69-70. – Affreschi dell'Orcagna nella cappella Strozzi, pp. 32-36, 54-55. – L'affresco della Trinità di Masaccio, pp. 164-166.
— Chiesa di *Or San Michele*. Tabernacolo col gruppo del Verrocchio, pp. 36-38.
— *S. Trinita*. Porta della cappella Strozzi, pp. 4-11. – Affreschi nella cappella Gianfigliazzi, pp. 50-52.
— *R. Galleria antica e moderna*. La Resurrezione di Raffaellino del Garbo, pp. 62-63. – L'Incoronazione della Vergine del Botticelli, pp. 88-91. La tavola di Masaccio, pp. 174-177.
— *R. Galleria degli Uffizi*. Le Virtù del Pollajolo e del Botticelli, pp. 43-46. - Tavola di Lorenzo Monaco (N. 41), p. 58. - Disegni di Michelangelo, pp. 73-87. - L'Adorazione dei Magi del Botticelli, pp. 91-96. - Di alcuni quadri fiamminghi e tedeschi, pp. 132-134. – Disegni fiamminghi, pp. 131-132.
— *R. Museo Nazionale*. Gruppo in bronzo di Daniele da Volterra, pp. 41-43. – Coro nella cappella di S. Maria Maddalena, pp. 61-62. – Di alcuni quadri della collezione Carrand, pp. 130-131. – La Vergine dei maestri di pietra e di legname d'Andrea della Robbia, pp. 208-210.
— *Palazzo di Parte Guelfa*. Porta, ora nel Palazzo della Signoria, pp. 10-11.
— *Portico degli Innocenti*, pp. 210-211.
Forlì. Chiesa di *S. Biagio*. Monumento di Barbara Manfredi.
— *Pinacoteca comunale*. Busto di Pino III Ordelaffi. - Lunetta con la Madonna, il putto e due angeli (sopra la porta d'ingresso).

Gallieno di Michele di Mariano, ricamatore, p. 2.
Gante (di) Giovanni, p. 189.
Garbo (del), vedi Raffaellino.
Gassel Lucas, pp. 132-133.
Genova. *Santa Maria di Castello*, affresco di Giusto d'Alemagna, p. 134.
— *Galleria Spinola*, p. 138.
— *Palazzo Bianco*, pp. 135-136. - *Palazzo Rosso*, pp. 136-137. – *Palazzo Durazzo Pallavicini*, pp. 137-138.
Gerino da Pistoia, p. 128.
Ghiberti Lorenzo, pp. 106-107.
Ghiberti Vittorio di Lorenzo, p. 117.
Ghirlandaio (del) David. Sua tavola in S. Maria Novella, pp. 69-70.
Giambologna. Una sua lettera inedita, pp. 140-142.
Giorgione, p. 152.
Giotto, p. 145.
Giovanni pisano, vedi Pisano.
Giusto d'Alemagna, p. 134.
Giusto (di) Andrea, vedi Andrea di Giusto.
Godenzo (San) in Val di Sieve. *Badia*, pp. 67-68.
Goes (van der) Hugo, pp. 131-132.
Gregorio di Lorenzo, p. 70.
Grenoble. *Palazzo di Giustizia*, p. 113.
Guardi Andrea, scultore, pp. 38-39.

Holbein Hans, pp. 133-136.

Iacopo d'Antonio, pittore, pp. 145-146.
Iacopo di Lorenzo, p. 69.

Leida (di) Luca, p. 137.
Lippi Filippino. Suo quadro alle Campora, pp. 1-4.
Lodi (da) Callisto, p. 152.
Lorenzo (don) monaco. Sua tavola per S. Bartolommeo a Montoliveto, p. 58. - Sua tavola per la cappella Ardinghelli nel Carmine, pp. 142-143.
Lorenzo (di) Gregorio, vedi Gregorio di Lorenzo.
Lorenzo (di) Iacopo, vedi Iacopo di Lorenzo.
Lorenzo di Puccio, p. 118.
Lorenzo di Salvi, pittore, p. 143.
Lucidel, vedi Neuchatel.

Manfredi Paolo di Bartolomeo, vedi Verona (da) Paolo.
Masaccio. Le biografie del Vasari e le loro fonti, pp. 153-163. – Masolino e Masaccio, pp. 164-174. - La tavola nella Galleria antica e moderna, pp. 174-177. - I disegni, pp. 177-181. – La tavola pel Carmine di Pisa, pp. 182-189. – Documenti biografici, pp. 195-196.
Massaio (del) Piero, p. 118.

Digitized by Google

Masolino, vedi Masaccio.
Mechero di Piero di Bertino, lastraiuolo, p. 59.
Metsys Quentin, p. 130, pp. 135-136.
Michelozzo di Bartolommeo, p. 16.
Mino da Fiesole. Suoi lavori per la Badia fiorentina, pp. 98-103, pp. 138-139.
Montelupo (da) Baccio. Sue sculture in legno per l'Annunziata di Firenze e la Badia di S. Godenzo, pp. 67-68.
Montoliveto, (a) S. Bartolommeo. (Contorni di Firenze) chiesa, pp. 58-64.
Mostaërt Jean, pp. 130-133.

Neri di Bicci, pp. 117-118.
Neuchatel Nicolas, detto Lucidel, p. 133.

Orcagna Andrea. Affreschi in S. Maria Novella e il ritratto di Dante, pp. 32-36, 54-55.
Orcia (d') S. Quirico, vedi Osenna.
Osenna. Chiesa di S. Quirico, pp. 197-208.
Ostade (von), p. 137.

Perugino. Disegni pel Cenacolo di Fuligno, pp. 121-129.
Piero del Massaio, vedi Massaio.
Pisa, Chiesa del Carmine. La tavola di Masaccio, pp. 182-189.
— Museo Civico. Arazzi con la storia di Lorenzo il Magnifico, pp. 114-116. - S. Paolo, p. 184.
Pisano Giovanni. Sue sculture a S. Quirico d'Osenna, pp. 203-204.
Pistoia (da) Gerino, vedi Gerino.
Pollaiuolo (del) Piero e Antonio. Le Virtù, per la Mercanzia, pp. 43-46.
Portigiani Zanobi, pp. 140-142.
Puccio (di) Lorenzo, vedi Lorenzo di Puccio.

Raffaellino del Garbo, pp. 62-63.
Raffaello dipintore, pp. 67-68.
Rembrandt, p. 134.
Ricorboli (da) Lorenzo, intarsiatore, p. 61.
Rimini. Chiesa di *S. Francesco*. Monumento a Sigismondo Malatesta.
Robbia (della) Andrea. La Vergine dei maestri di pietra e di legname, pp. 208-210.
Robbia (della) Luca, prepara un disegno per la tomba del conte Ugo, p. 103.
Rodari Tommaso, p. 148.
Rosselli Cosimo di Lorenzo, p. 117. - Chimento suo fratello, pp. 117-118.
Rossellino Bernardo. Ciborio per la Chiesa di S. Egidio, pp. 105-107. Suoi lavori per l'opera del Duomo, pp. 146-147.

Salvi (di) Lorenzo, vedi Lorenzo di Salvi, pittore.
San Gallo (da) Aristotile. Disegni dal progetto di Michelangelo pel sepolcro di Giulio II, pp. 11-14.
Sano di Pietro. Sua tavola in S. Quirico d'Osenna, p. 207.
Savonarola Girolamo, pp. 47-48.
Scorel Jean, pp. 133-138.
Seghers Hercules, p. 134.
Sodoma, p. 63.
Stradano, p. 116.

Tacca Ferdinando, p. 48.

Valenza (Delfinato). Una porta nello stile della Rinascita, pp. 108-113. - La tomba de Mistral, pp. 112-113.
Velde (van der) Esaias, pp. 136-137.
Verona (da) Paolo, ricamatore, pp. 144-145.
Verrocchio (del) Andrea, pp. 36-38. - Suo disegno per la Fede, pp. 44-45. – Scolpisce una fontana di marmo per Mattia Corvino, p. 143.
Vinci (da) Leonardo. Imitazione del S. Giovan Battista del Louvre, nel Palazzo Rosso di Genova, p. 137.
Volterra (da) Daniele. Gruppo in bronzo nel Museo Nazionale di Firenze, pp. 41-43, 64-66, 103 104.

Weyden (von der) Rogier, pp. 131-132.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA CAPPELLA DEL PUGLIESE ALLE CAMPORA

E IL QUADRO DI FILIPPINO

1479

« Uno devoto amico et benefactore de lo nostro monastero de' avere a dì 9 di luglio fiorini sesanta larghi li quali diede contanti per elimosina, et dixe non voleva che de essi se ne spendesse alcuno in nostri bisogni, ma voleva che si spendesono in alcuno ornamento in nostra chiesa de le Campora, et io, intesa sua buona voglia, dixili: eci da fare una cappella apresso quella de Ang[i]olo Vectori, dixe essere contentissimo et che cominciassimo con questi et di poi lui soperirebbe come bisogniasse, et dipoi come buono amico dixe: et se per lo monastero avete bisognio, richiedetemi voi et don Lutiano et forzeromi fare cosa vi sia grata. » [1].

L'amico e benefattore era quel Pietro di Francesco del Pugliese che fece dipingere a Filippino la tavola con la Visione di S. Bernardo; il monastero, quello delle Campora, fuori la Porta romana, nel popolo di Sant'Ilario a Colombaia, fabbricato nel 1349 in un podere che i monaci di Badia comperarono da Jacopo di Tano Raggi con l'elemosine di molti cittadini forestieri e fra gli altri di Lando d'Antonio degli Albizzi.

Nel Quadernuccio dei conti del monastero si legge sotto l'anno 1488 il ricordo di tutto quello che Piero di Francesco del Pugliese aveva speso nella costruzione della nuova cappella e in altri lavori di abbellimenti dal 1479 al 1491; e tutte queste partite qui riportiamo nella loro integrità, non solo per le importanti notizie che esse contengono, ma anche perchè ci danno modo di fissare con più precisione la data del quadro di Filippino.

✠ MCCCCLXXXVIIJ [2]

Ricordo di tucto quello ha speso Piero di Francesco del Pugliese nella cappella facta in suo nome nello nostro monastero delle Campora da dì 6 de octobre 1479 fino a dì 10 de aprile 1488; et prima

Per priete, matoni, mezane, pianelle, legniame, aguti, rena, calcina e magisterio di murare et altre cose, come appare in spese di fabrica in questo da carte 2 fino a carte 4, in somma lire septecento ottantaquatro, soldi nove picoli, sommano a quello spendeva lo duch: alora, duch: 135 larghi de oro in oro. duch. 135.

---

[1]) Arch. di Stato di Firenze, Arch. Badia N.° 333, *Camporearum*, Tomo III, c. 63.
[2]) Ibidem c. 66°-67°.

Digitized by Google

Item per ferramenti messi in decta capella con catene et altri feramenti in tucto lire cento due, soldi tre, denari due piccoli, sono duchati quindici come di sopra. duch. 15.

Item per 2 finestre invetrate colle ragnia lire 69, soldi 12 piccoli dati ali ingesuati, trasi della decta somma lire undici, soldi 12 li quali sono messi nella somma della prima partita, come appare in questo a carte 2 in una partita ℔ (*santa?*) ✠, resta lire 58, fanno duchati dieci come di sopra. duch. 10.

Item per legnjame de albero noce, tarsie, tavola de altare, predella, finestre de legnjo, cancello, manifactura dello coro, seditoi apresso lo altare et dipintura de fregi a decti seditoi in tucto duch. dugento cinque come di sopra. duch. 205.

Item per lo altare et per la prieta di sopra, scalini, peduci, finestre, le cimase colla foglia in tucto ducati venti. duch. 20.

Item per la dipintura dello altare c[i]oè della tavola la quale dipinse m° Filippino di m° Filippo et per oro e per la cortina in tucto dixe decto ma.° Filippino montava duch. centocinquanta ut supra. duch. 150.

Item dello anno 1486 diede a decta cappella j° calice di rame dorato con la patena de ariento dorato con la arme sua et de Corsini la quale vi fece ponere per buono respecto, costò duch. 8 ½ cioè duch. 8 soldi 10.

Item dello decto anno diede una pianeta di ciambellocto R con la stola, manipolo, admicto et camice la quale con decti fornimenti costò duchati quatordici buoni, c[i]oè duch. 14.

Item circha decto tempo diede j° palio di domascho R fiorito lo quale fornito montò duch. 7.

Item lo contrascripto Piero et Francesco di Filippo suo nipote dello anno 1487 lo dì di sancto Nicolo dierono a decta cappella uno fregio per lo altare ricamato suso lo raso alexandrino con fiori et 5 figure in 5 tondi, ricamato tucto de oro et ariento fine lo quale con lo drapo et tucte altre cose fornito in tucto costò duch. ventisei larghi de oro in oro, ricamollo Galieno [1]) ricamatore. duch. 26.

Item a dì 2 di luglio 1488 li sopradecti P. et F. (*Piero et Filippo*) dierono a decta cappella pezi 4 di spaliere fiorite lunge in tucto braccia 38 al circa et large braccia 2 ½ al circa, le quale dierono con questa conditione, che decte spalliere si dovesono tenere alle Campora nelle casse sono in decta capella, et che li monaci della Badia et quali staranno alle Campora le possano usare come loro chosa propria, usandole con riguardo et conservatione, et con questa conditione, che sempre che lo decto Piero o Francescho o loro descendenti, o vero qualunche di loro casa domandasse le decte spaliere per loro comodità o per acomodarle a d'altri, li monaci che alora si troverano nella Badia di Firenze o alo governo delle Campora siano obligati acomodarlle loro tante volte quante le domanderanno. Costorono le decte spalliere duch. trentadue de oro in oro c[i]oè duch. 32 de oro in oro. duch. 32.

---

[1]) Su Gallieno di Michele di Mariano da Firenze, ricamatore cfr. Vasari ed. Milanesi, vol. IV, pag. 240, n. 1. Egli fu tra i maestri chiamati a riferire sul luogo più opportuno per collocare il David di Michelangiolo. Cfr. Gaye, *Carteggi*, II, pag. 460.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FILIPPINO LIPPI
L'APPARIZIONE DELLA VERGINE A S. BERNARDO

Digitized by Google

Digitized by Google

Item a dì 18 de agosto 1489 lo decto Piero diede a decta cappella 2 cortine bianche con reticelle et verze di banbagia azurre et una tovaglia biancha con reticelle da piè per lo altare et fece fare e ferri per apichare le sopradecte cortine a lo haltare in tucto montorone decte cose con uno sc[i]ugatoio et per lo altare duch. uno e mezo al circa c[i]oè duch. 1, soldi 3.

Item a dì x di dicembre 1490 diede lo decto Piero a lo monastero uno libro scripto in carta pecora di lectere antica miniato bene et legato, coperto di quoio di cordovano rosso et bene stampato nello quale si contiene la vita dello devoto confessore S. Bernardo la omelia di decto Santo sopra lo Evangelio *Missus est* con lo pianto della Nostra Donna a la croce composto per lo decto glorioso et devoto confessore, lo quale libro, fornito come è, costò duch. tredici de oro in oro, cioè duch. 13 de oro in oro. duch. 13.

Item lo soprascripto Piero del Pugliese fece fare a Piero Mazi organista uno paro de organecti et a dì xi di novembre 1491 diede li decti organecti a lo monasterio in questo modo, c[i]oè che volle lo monastero dela Badia pagasse la metà dello costo, costorono li decti organecti duch. 30 de oro in oro de'quali lui ne pago 15 et lo monasterio della Badia pagò altri 15 et cosi havemo decti organecti. duch. 15.

❦

È evidente che chi scrisse queste note, parte ne ricopiò da un più vecchio registro, parte ne aggiunse, anche posteriormente all' '88, tanto è vero che esse arrivano al 1491.

Il Cavalcaselle, correggendo la data prima assegnata al dipinto di Filippino (correzione che il Milanesi confermò nel prospetto cronologico delle opere posto in fondo alla Vita del pittore), errò nel riportare al 1488, data di trascrizione, anche le prime partite che si riferiscono all'inizio dei lavori, cioè all'anno 1479, o agli anni immediatamente seguenti.

Una di queste, come abbiamo visto, dice: *Item, per la dipintura dello altare, cioè, della tavola la quale dipinse m.° Filippino, ducati 150;* e che questa pittura sia da porre assai prima del 1488, e certamente dopo il 1480, se n'ha conferma nel fatto che subito dopo questa partita, il registro continua così: *Item dello anno 1486 diede a decta cappella j° calice di rame dorato ecc.*

È quindi naturale che, appena terminata la costruzione della cappella, e ciò avvenne, come attestano i documenti nel 1480 ('81 stile comune [1])

[1]) Nelle prime carte dello stesso Quadernuccio si legge:

« 1479. Fabrica de l.ª Cappella si fa al monasterio delle Campora in nome de j° benefattore nostro » e seguono varie partite che qui riferiamo sommariamente. Nel 1479, a dì 18 novembre, si disfà il muro e si cavano i fondamenti, il 4 decembre si pagano fiorini 11 e soldi 12 « allo scarpellino che fa le finestre » il 22 decembre si acquistano mille

Digitized by Google

la tavola non dovesse tardar troppo ad esser collocata sull'altare; ossia dall'80 all'82, e non mai a tanta distanza di tempo, come vorrebbe il Cavalcaselle, si deve considerare eseguito il pregevole dipinto che ora si ammira nella chiesa di Badia. Così si spiega la commissione venuta dipoi, degli affreschi nel Palazzo pubblico di Firenze (1482) e l'incarico di far compiute le pitture di Masaccio nella Chiesa del Carmine.

I. B. Supino.

LA PORTE DE LA CHAPELLE STROZZI

Eglise de la Trinità (Florence)

La porte que nous publions est un des plus intéressants monuments florentins de l'époque de transition entre le style du XIV^e^ siècle et le style de la Renaissance. Les monuments de cette nature sont très rares, car, sous l'action énergique de Brunelleschi, l'art de la Renaissance succéda avec une grande brusquerie, et pour ainsi dire sans préparation, à l'art gothique du XIV^e^ siècle.

Si la Renaissance dans l'art de l'architecture put se faire avec une telle rapidité, c'est que depuis longtemps elle était faite dans les esprits. Ce sont les littérateurs, et non les artistes, qui ont été le trait d'union entre le Moyen âge et la Renaissance; ce sont eux qui, par un siècle d'études, ont disposé les esprits à comprendre les arts de l'antiquité et ont rendu possible le brusque changement qui eut lieu dans les arts au debut du XV^e^ siècle; ce sont eux qui ont permis aux florentins qui venaient de construire et d'admirer les splendeurs du Campanile et de la Porte de la Mandorla, de se contenter du style simple et sévère de la Renaissance.

La Renaissance n'eut pas tout d'abord a se poser de grands problèmes constructifs et tous ses efforts consistèrent à étudier et à retrouver les diverses parties du style de l'architecture antique, colonnes, pilastres, entablements, frontons, et c'est dans une série de petits monuments, tels que Tombeaux, Autels, Chaires, Portes, bien plus que dans la construction de grands édifices, qu'elle poursuivit ses recherches et put atteindre au but de ses efforts. Et c'est pourquoi, dans ce mouvement, le rôle joué

---

tegoli e nel febbraio dell'anno successivo si pagano fiorini 221 e soldi 17 a Zanobi sterratore « per suo magistero di murare facto in decta capella d'accordo con lui. » Finalmente nello stesso mese « si fa imbiancare la cappella » si « fornì de intonacarla » si pagò « la gabella de la predella de lo altare » e si dettero « soldi cinque a uno scarpelino per fare e buchi pei torchi a lo haltare ».

Digitized by Google

par des décorateurs, par des hommes tels que Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia fut aussi important que celui des purs architectes. Si l'on s'en tenait à l'étude des œuvres de Brunelleschi et d'Alberti, on ne connaitrait que très incomplétement l'histoire de l'architecture de la Renaissance.

❦

La Porte de la chapelle Strozzi, qui n'est plus gothique et qui n'est pas encore Renaissance ou qui, plus exactement, est en même temps gothique et Renaissance, est une des œuvres les plus rapprochées des premières créations de Brunelleschi, une de celles, où apparaît pour la première fois la recherche d'un art nouveau.

Porte de la Chapelle Strozzi (Eglise de la Trinité à Florence)

Pour nous rendre compte des modifications qui vont se produire au XV^e^ siècle dans l'ordonnance d'une porte, il nous faut prendre comme point de départ une porte du XIV^e^ siècle, par exemple celle du Campanile, et nous allons voir comment, de cette porte, on en est arrivé à la Porte de la Chapelle Strozzi.

La Porte du Campanile comprend une ouverture surmontée d'un fronton gothique (d'une *cuspide*), et elle est entourée de deux montants qui s'élèvent presque jusqu'au sommet du fronton et qui, comme lui, sont surmontés de statues. Ce type qui se voit à la porte du Campanile et à celle de S.^te^ Marie Majeure ne fut pas spécial à la construction des portes; nous le trouvons pour ainsi

Digitized by Google

dire dans tous les monuments florentins, dans les fenêtres, dans les niches de statues, dans les tabernacles. Il suffira de citer les fenêtres du Dôme, les niches d'Or San Michele, le tabernacle d'Orcagna.

Au fond, ce type n'est que le motif qui servait de cadre aux tableaux gothiques et c'est ce même type qui, agrandi, a constitué les façades mêmes des églises, telles par exemple que celles de Sienne et d'Orvieto.

Dans les portes, les deux parties de ce système architectural qui ont une grande indépendance, la partie centrale et la partie latérale, s'unissent en deux points: à la base qui par les replis de ses moulures enserre les montants de la porte et les piliers latéraux, et à la corniche, dont la ligne régulière s'étend d'un pilier à l'autre. A la porte du Campanile, c'est tout. Mais plus tard, par une modification très heureuse, un troisième trait d'union se créa à la naissance de la *cuspide,* qui au lieu de naître sans soutien, en s'appuyant simplement contre les piliers, s'unit à eux par le retour d'une moulure plate. C'est ce motif que nous trouvons dans les fenêtres et les portes du Dôme et dans les niches d'Or San Michele.

Le trait saillant de ce système est sa tendance au verticalisme, tendance qui est exprimée de deux manières, et par la *cuspide* qui s'élève au dessus de la porte et par les piliers surmontés de statues qui la flanquent.

L'action de la Renaissance va se manifester en détruisant ce verticalisme et en lui substituant de plus en plus des lignes horizontales.

Si l'on observe au Dôme de Florence les deux portes de la façe sud, la porte près du Campanile, et la porte des Chanoines, on verra que dans cette dernière, qui est plus récente la *cuspide.* est beaucoup moins aigue et les piliers qui l'accompagnent beaucoup moins élevés.

Dans la Porte de la chapelle Strozzi, tout ce verticalisme est supprimé et la porte se termine par une horizontale. La forme est si nouvelle que l'on peut se demander si elle avait été primitivement conçue pour rester telle que nous la voyons aujourd'hui. La logique, étant donné les parties inferieures de la porte, eut été de la terminer comme Ghiberti en 1422 avait terminé le Tabernacle des Changeurs à Or San Michele, en plaçant un fronton au-dessus de la porte et des statuettes sur les pilastres latéraux. Mais il est très possible que l'esprit de la Renaissance ait été assez fort chez l'architecte de la Porte Strozzi pour le faire renoncer à ce couronnement et le conduire à se satisfaire de cette terminaison tronquée.

Le nouveau système, fruit de l'esprit de la Renaissance, supprime donc la *cuspide,* rase le sommet des pilastres et met une horizontale régulière là où il y avait une série de verticales.

Il ne reste plus, au-dessus de la porte, entre elle et la corniche supérieure, qu'un tympan surmonté d'un arc. La forme de cet arc est à

Digitized by Google

considérer. A l'époque gothique l'amour du verticalisme avait fait adopter les formes aigues de l'arc brisé; à la Renaissance, on préférera les formes rondes de l'arc à plein cintre, comme nous le voyons à la Porte Strozzi.

Observons maintenant les encadrements de la porte et voyons quels rapports ils ont avec les encadrements du XIV^e^ siècle. Au Campanile, la porte est bordée d'un pilier carré; à S.^te^ Marie Majeure le type est le même, avec cette seule différence que le pilier est polygonal. Mais ces formes trop simples ne tardèrent pas à être remplacées par des formes plus décoratives et plus brillantes. Le type qui eut le plus de faveur à Florence fut la colonne torse, décorée de sculptures ou de mosaïques.

A ces colonnes torses si caractéristiques de l'art gothique toscan, la Renaissance va substituer la colonne antique. Le premier exemple d'une tentative de transformation se voit à la Porte Strozzi, dont les colonnes sont très caractéristiques, dans une forme de transition pour ainsi dire unique, car par leur allongement excessif elles rappellent autant la colonnette gothique que la colonne antique. Ce qu'il y a en elles d'extrêmement nouveau ce sont leurs cannelures. Avant la chapelle Strozzi, sans doute, mais peu de temps auparavant, Brunelleschi avait fait les colonnes de l'Hôpital des Innocents, mais c'étaient des colonnes lisses et l'on peut, je pense, considérer les colonnes de la Porte Strozzi, comme les premières colonnes cannelées qui aient été faites à la Renaissance. On remarquera que ces colonnes, étant longues et étroites, ne peuvent recevoir qu'un petit nombre de cannelures et qu'elles sont ainsi fort différentes des pures colonnes classiques, de celles que nous verrons, par exemple, dans le Monument Brancacci, où se trouve le premier exemple de colonnes cannelées apparaissant après celles de la Porte Strozzi.

On remarquera aussi l'importance des rudentures qui s'élèvent maladroitement jusqu'au milieu des colonnes, tandis que dans le style classique elles ne doivent en occuper que le tiers.

Ce type si singulier de colonnes ne se trouve, je crois, que dans ce seul monument; mais on le verra représenté dans deux bas-reliefs de cette époque, dans la *Flagellation* de la première porte Ghiberti et dans le *S. Jean devant Hérode* [1]) des Fonts baptismaux de Sienne, du même artiste.

Ces colonnes, placées en avant des pilastres de la porte, deviennent un membre isolé et nous ne trouvons plus ici ce bel emploi de moulures

[1]) Si l'on compare la Porte Strozzi avec le trône d'Hérode dans le bas-relief de Sienne on sera frappé de la prodigieuse ressemblance qui unit les deux œuvres: mêmes colonnettes cannelées, mêmes chapiteaux, même corniche, même arc et même terminaison. Le même type se voit aussi dans le bas-relief de la *Pentecôte* de la première Porte de Ghiberti et sous une forme moins avancée dans le bas-relief du *Pilate se lavant les mains*.

Digitized by Google

unissant à leur base tous les membres de la porte, comme nous l'avons vu dans les portes du XIV^e^ siècle.

Il nous faut enfin considérer la partie qui s'élève au-dessus des colonnes et qui s'interpose entre les chapiteaux et la partie terminale.

Au début du XIV^e^ siècle, dans la plupart, sinon dans tous les monuments toscans, nous voyons les chapiteaux recevoir directement soit l'arc, soit les pilastres supérieurs. Nous avons des beaux modèles de ce type à la Trinité même, à Or San Michele, à S.^ta^ Croce. Plus tard, les toscans estimèrent que le chapiteau n'était pas une division suffisante pour marquer les divers étages de la construction et, au-dessus des chapiteaux, ils placèrent une ou deux lignes de corniches, dont les intervalles, semblables à des frises, formaient des divisions plus nettes et plus satisfaisantes à l'œil. C'est le système qui fut adopté dans les grandes nefs du Dôme, aux arcades de la Loggia dei Lanzi, et que nous retrouvons dans tous les petits monuments de la fin du XIV^e^ siècle, dans le Tabernacle d'Orcagna et dans les niches d'Or San Michele.

GHIBERTI. – *S. Jean devant Hérode*
Bas-relief des Fonts Baptismaux de Sienne

C'est une forme très florentine, une forme du Moyen âge qui, dans une certaine mesure, préparait les esprits à comprendre et à adopter la forme de l'entablement antique.

C'est le système que nous trouvons à la Porte Strozzi, mais avec un caractère assez particulier, avec une disposition nouvelle qui annonce déjà une compréhension plus nette des formes antiques. Cette disposition de deux corniches, dont la plus basse laisse au-dessus du chapiteau une moulure plate qui peut à la rigueur être tenue pour un essai d'architrave, et dont la plus haute isole un espace plus large qui est une véritable

Digitized by Google

frise, tout cela c'est un embryon d'entablement, c'est une tentative qui précède et prépare l'entablement de la Sacristie de San Lorenzo.

Notons enfin la manière dont cette Porte est décorée, sur ses impostes et sur l'archivolte de l'arc, par des bouquets de fleurs, très fidèlement imités de la nature. Ce n'est pas là, à vrai dire, un signe de l'influence de l'antiquité qui avait surtout en honneur les ornements stylisés, tels que l'arabesque, mais c'est, à Florence, une forme nouvelle, caractéristique des premières années du XV^e^ siècle.

Je pense que le tympan était destiné à être décoré d'un bas-relief représentant une Madone, selon le type que nous voyons à la porte de la chapelle du Bargello.

Fenêtre de la Chapelle Strozzi

❦

D'après tous ces traits essayons de déterminer la date de cette porte. Nous sommes aux premières heures de la Renaissance, tout près sans doute du moment où Brunelleschi construit l'Hôpital des Innocents, de 1420 à 1425. Les colonnettes très longues, avec leurs cannelures, sont semblables à celles que Ghiberti dessinait deux fois, dans ses bas-reliefs de Florence et de Sienne, aux environs de la même date.

Quant aux documents historiques il nous apprennent que la chapelle Strozzi fut terminée en 1421. La porte que nous étudions et qui fait communiquer cette chapelle avec l'église elle-même a été vraisemblablement faite vers la même époque. En la comparant avec les fenêtres [1]) de la chapelle et avec la porte extérieure on est conduit à penser, en raison du style plus avancé de notre porte qu'elle à été la derniere œuvre faite dans cette construction. C'est un Monument qui me paraît de même famille et de même date que le Tabernacle des changeurs de Ghiberti fait vers 1422. L'Hôpital des Innocents, le Tabernacle des changeurs, la Cha-

[1]) Nous publions cette fenêtre, qui, encore gothique par sa forme très allongée et par l'arc ogival inscrit à sa partie supérieure, est très curieuse en raison du fronton qui la surmonte. C'est le premier exemple que nous connaissions d'un fronton.

Digitized by Google

pelle Strozzi, faits tous les trois, de 1420 à 1425 sont les trois monuments où est apparu pour la première fois le style de la Renaissance.

La construction de la Chapelle Strozzi, fut considérée par les florentins comme un événement des plus importants. Nous en avons la preuve dans ce fait que Masaccio en a reproduit les fenêtres dans le *Miracle de l'enfant ressuscité,* fresque de la Chapelle Brancacci faite vers 1426. Etant donné que Masaccio était un des esprits les plus novateurs de son temps, que le premier, dans la peinture, il a reproduit les formes architecturales de la Renaissance, formes qu'il connaissait bien et auxquelles il s'intéressait plus que tout autre par suite de ses relations personnelles avec Brunelleschi et Donatello, le choix qu'il fit, vers 1426, des fenêtres de la Chapelle Strozzi pour décorer les édifices servant de fond à sa fresque, prouve qu'à ce moment ces fenêtres étaient encore la forme la plus nouvelle créée par les architectes florentins. Nous devons en conclure que, vers 1426, le fronton classique n'était pas encore connu et que les fenêtres de l'Hôpital des Innocents, où sans doute cette forme apparut pour la première fois, n'étaient pas encore faites.

Porte du Palais Guelfe (aujourd'hui au « Palazzo Vecchio »)

Je termine cette étude en comparant la Porte Strozzi avec une autre porte de style semblable, mais un peu plus ancienne. C'est une porte qui

Digitized by Google

était autrefois au Palais Guelfe et qui est placée actuellement au premier étage du Palais vieux. Cette Porte a subi un remaniement, et je pense qu'il faut considérer que la corniche supérieure et le fronton circulaire sont postérieurs de plus de vingt ans au moins à la porte elle-même. Si par la pensée on dégage cette porte de cette addition on verra qu'elle se terminait primitivement de la même manière que la porte Strozzi.

La porte du Palais Guelfe paraît plus ancienne de quelques années que la porte Strozzi. Au lieu des colonnes cannelées de style antique, nous y voyons encore des colonnes torses de pur style gothique.

Les cannelures si intéressantes de la porte Strozzi ne se voient pas dans les colonnes torses de la porte du Palais Guelfe mais elles y apparaissent déjà sous une autre forme. Cet ornement qui sera un des ornements favoris de la Renaissance se voit sur le dé placé au-dessus des chapiteaux et sur le pilier rond qui sert de piédestal aux colonnes. Je crois que la première apparition de ces petites cannelures est à la Porte de la Mandorla faite par Niccolò d'Arezzo dans la première décade du siècle. C'est une forme qui n'existe pas encore à la Porte des Chanoines. Ces petits piliers décorés de rainures se voient aussi à Or San Michele dans le Tabernacle des Linaioli de 1411 et dans le Tabernacle de l'Arte di Calimara de 1414.

Comme preuve d'antériorité de la Porte du Palais Guelfe sur la Porte Strozzi nous citerons encore les corbeaux qui soutiennent le linteau, et les moulures réunissant les bases des piliers de la porte.

Sur le linteau de la porte du Palais Guelfe des petits enfants jouant au milieu des fleurs sont traités dans une manière qui a quelques rapports avec les ornements de la Porte de la Mandorla.

En résumé les deux portes que nous étudions sont de même style et d'époque assez voisine, l'une faite vers 1410, l'autre vers 1420. Elles sont la suite du style de Niccolò d'Arezzo et sont voisines des premières œuvres de Ghiberti. C'est l'aube de la Renaissance.

MARCEL REYMOND.

DISEGNO

RAPPRESENTANTE IL PRIMITIVO PROGETTO DI MICHELANGELO

PEL MONUMENTO SEPOLCRALE DI PAPA GIULIO II

Ulteriori e più accurate indagini ci hanno posto in grado di poter rintracciare il vero autore dell'interessante e ben noto disegno (fig. *A*) che rappresenta l'insieme del primitivo progetto di Michelangelo pel grandioso monumento sepolcrale che il pontefice Giulio II gli aveva ordinato di eri-

Digitized by Google

gergli, lui vivente, nella Basilica vaticana, disegno che da quasi mezzo secolo trovasi esposto nella R. Galleria di Firenze (cornice 142, n. 608) sotto il nome di Michelangelo e fino ad oggi ritenuto *autentico* dalla maggioranza degli scrittori d'arte [1]).

Già alcuni autorevoli critici, fra i quali il Berenson, il Geymüller e lo Jacobsen, studiando il suddetto disegno convennero con noi che non

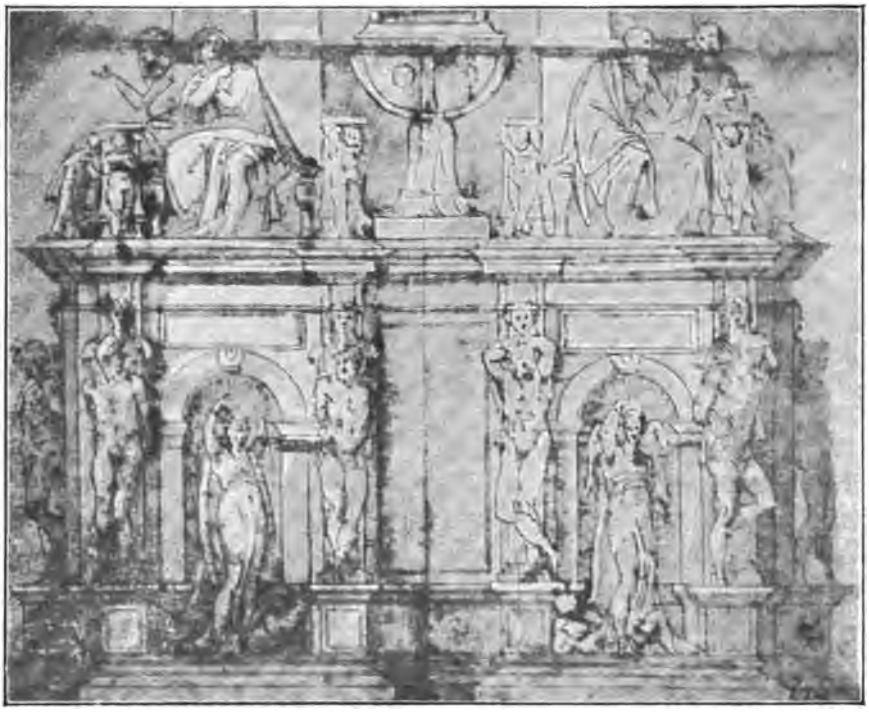


Figura *A*

si trattasse di un lavoro autentico ma piuttosto di una copia di qualche artista fiorentino del secolo XVI.

Oggi però, in seguito a più diligenti raffronti, possiamo in modo decisivo affermare che il disegno di cui trattasi non è che un semplice *ricordo* di Bastiano da Sangallo, detto Aristotile (1484-1551) tratto da uno dei

[1]) Anche nel recente libro di CORRADO RICCI, *Michelange: traduit de l'italien par M. J. De Crozals,* Florence, Alinari Frères, 1902, a pagina 49 trovasi riprodotto il disegno suddetto come *originale* di Michelangelo e riguardo ad esso a pag. 48 leggesi: Du tombeau (de Jules II) tel qu'il aurait dû être après son achèvement, il reste des descriptions dans les biographies et les documents grâce auxquels Lodovico Pogliaghi a pu enrichir sa belle reconstitution; on en a aussi un *dessin original* au Musèe des Offices.

Digitized by Google

diversi progetti che Michelangelo dovette eseguire per la tomba di Giulio II, e precisamente dal modello eseguito secondo il contratto del 6 maggio 1513.

Ed ecco i dati di fatto sui quali si basa tale nostra convinzione.

I due disegni di Aristotile da Sangallo, l' uno (fig. *B*) conservato in cartelle negli Uffizi sotto il n. 14750, l'altro (fig. *C*) che sfortunatamente

Figura *B*

Figura *C*

non sappiamo dove si trova [1]), ambedue rappresentanti alcuni particolari del sopra citato disegno, corrispondono ad esso così perfettamente, sia per la maniera di schizzare a tratti rapidi e interrotti, sia pel leggiero modo di acquerellare, da persuadersi facilmente che tutti e tre furono tracciati dalla medesima mano.

Sappiamo come Aristotile da Sangallo si dilettasse, per suo proprio

[1]) La presente riproduzione è tratta da una vecchia fotografia del Philpot, nel cui catalogo porta il n. 2592 fra i disegni di Michelangelo. Se qualcuno sapesse dove si trova l'originale, gli saremo grati se vorrà indicarcelo, trattandosi di un documento che serve a vieppiù convalidare la identificazione del disegno di cui ci occupiamo.

Digitized by Google

studio, di trarre ricordi dalle opere e dai disegni dei principali architetti contemporanei, in peculiar modo da quelli del Buonarroti, e che questi suoi ricordi sono fatti con tale spontaneità e franchezza da avere l'apparenza di schizzi originali, tantochè in diverse collezioni hanno avuto l'onore di venire attribuiti allo stesso Michelangelo [1]).

Figura *D*

Infatti due altri disegni coi n. 606 e 607, esposti agli Uffizi nella cornice 190, rappresentanti pure ricordi tratti da alcuni pensieri del Buonarroti per le tombe medicee, fino a pochi anni indietro furono ritenuti per *originali* del gran maestro fiorentino [2]) e soltanto verso il 1882 riconosciuti di mano di Aristotile da Sangallo. Basta del resto confrontare la figura *D*, che riproduce il disegno 607, per convincersi della ragionevolezza di questa rettificazione, non contestata da nessun critico.

Da quanto abbiamo esposto risultando a tutta evidenza che i quattro disegni qui riprodotti sono indiscutibilmente tutti di mano di Aristotile da Sangallo, crediamo dimostrato in modo esauriente come la identificazione da noi fatta sia bene fondata, tanto più che il chiaro architetto Enrico De Geymüller, giudice competentissimo in materia, ci ha dichiarato di essere egli pure dello stesso nostro avviso.

P. Nerino Ferri.

---

[1]) Nel Museo Wicar a Lilla una dozzina di disegni, già attribuiti al Buonarroti, vennero nel 1881 riconosciuti dal chiaro architetto barone de Geymüller come appartenenti ad Aristotile da Sangallo. Vedasi: Geymüller, *Raffaello studiato come architetto*. Milano, 1884, a pag. 29, nota 31.

[2]) Vedi: Pietro Franceschini, *La Tomba di Lorenzo il Magnifico*. Firenze, 1897. Vi è riprodotto il disegno 607 come *autentico* di Michelangelo.

Digitized by Google

APPUNTI D'ARCHIVIO

LORENZO DI CREDI. — Le seguenti notiziette, relative a fatti privati di questo insigne pittore, trovansi, alle carte indicate, in un *Bastardello* di dare, avere e ricordi delle *rede* di Domenico Boninsegni dal 1527 al '37, tenuto da Giannozzo di Piero Boninsegni.

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Convento di Santa Maria Novella, volume 351*)

DARE		AVERE	
C.te 28 t. – Lorenzo di Credi dipintore de' dare addì 8 di settembre 1531 fiorini dua d'oro innoro, portò Giovanni di Benedetto Cianfacini dipintore; e' quali achattò detto Lorenzo damme, quando era ammalato per la chaduta L.	14. 0. 0.	*C.te 29.* – Lorenzo di chontro de' avere addì 7 di gungnio 1533 lire XII, soldi IIII, denari IIII piccioli, recò Giannozo chontanti L.	12. 4. 4.
		E de' avere addì 17 di gungnio 1533 lire IIII piccioli, ebbi chontanti	4. 0. 0.
		E addì 23 di luglio 1534 △ dua d'oro larghi, recò Giovanni Cianfacini dipintore chontanti	14. 6. 0.
E de' dare addì 13 di settembre 1532 △ [ducati] dua d'oro larghi ebbe chontanti in prestanza, disse per paghare parte d' uno bue pel suo podere	14. 6. 0.	E de' dare addì 7 di gungnio 1533 lire XII, soldi IIII, denari IIII piccioli, sono per tanti paghato per lui graveze da 16 a 27 *Decima* in M.a Lisa d'Andrea d'Alderigho orafo, si fecie paghare a Domenicho Mori.	12. 4. 4.
		E de' dare addì 13 di giugnio 1532 lire IIII portò chontanti, disse per chomperare charboni .	4. 0. 0.
C.te 36 t. – Lorenzo di Credi dipintore de' dare △ dua d'oro per tanti fattolo creditore in questo a.... di lire XIIII piccioli, chè quando gli prestai detti danari, valevono chosì . . . . . △	2. 0. 0.	*C.te 37.* – Lorenzo di Credi de'avere addì 17 di novembre 1534 △ uno d'oro, el quale mi mandò per la sua serva, che mi trovò da Santa Maria Maggiore . . . . △	1. 0. 0.
		E addì primo di diciembre 1534 △ uno d'oro largo, recò mona Chaterina sua serva quì a chasa . .	1. 0. 0.

MARMI AL PORTO A SIGNA. — A carte 8 t. del sopra citato *Bastardello* della eredità Boninsegni si legge:

1528 Richordo delle chose sono al Porto a Singnia, cioè al Porto di quà.
Due cholonne di mischio di circha bracia 4 lunghe, e una un pocho rotta;
Uno pezo di porfido a uso di schaglione;
Due chassette drentovi due rochi di cholonna di pietra mischiata.

Uno pilo di marmo con fighure;
Una pila tonda di marmo, abozata.
(Al Porto di là, di verso Pisa).

C. CARNESECCHI.

Digitized by Google

MICHELOZZO FONDITORE DI CAMPANE. — Da un « Libro di creditori e debitori delle donne del munistero chapitolo e chonvento di San Nicchola dell'ordine di San Giovanni de' frieri presso ala porta a san Piero Ghattolini di Firenze dall'anno 1440 in avanti » estraiamo la seguente notizia:

(*Arch. di St. Conv. soppressi Conv. Num. 133 libro 39*)

✠ Al nome di dio amen MCCCCL

Michelozzo di Bartolomeo intagliatore che sta a l'Opera di Santa Liperata, o voglian dire santa Maria del Fiore, e Bartolomeo di Fruosino orafo suo chompagnio o fattore deono dare a di 23 di luglio 1450 fr. uno l.... portò detto Bartolomeo per parte di loro faticha o metallo d'una champana ànno tolto a fare etc.

Di fronte)

Et deono avere i di 31 d'ottobre per una champana ci dierono [chompiuta] (cassato) .... o non chompiuta che mancha parte della chorona chonvenneciela torre per non potere fare altro, perche Michelozo non ci era che noi la potessimo fare rigittare: chella cittorono 2 volte e la prima volta venne fatta meza per manchamento di Michelozo ch'e chosì buono maestro di fare champane, e la sechonda pure per lui che la chorona non era asciutta ch'el metallo quando sentì l'umido ne schizzò fuori. etc. *G. Poggi.*

BIBLIOGRAFIA

KUNSTGESCHICHTE IN BILDERN. SYSTEMATISCHE DARSTELLUNG DER ENTWICKELUNG DER BILDENDEN KUNST VOM KLASSISCHEN ALTERHUM BIS ZUM ENDE DES 18 JAHRHUNDERTS. *Leipzig und Berlin. Verlag von E. A. Seemann 1900.* (*Storia dell'Arte in tavole. Rappresentazione sistematica dello sviluppo delle arti figurative dall'antichità classica sino alla fine del secolo XVIII. Lipsia e Berlino 1900. E. A. Seemann Editore*).

Mentre si discute da studiosi e da insegnanti sulla maggiore o minore utilità pratica dei manuali di Storia dell'Arte, che in questo momento fioriscono o pullulano anche in Italia, dobbiamo richiamare l'attenzione su di una pubblicazione della Casa Seemann di Lipsia, in cui, abolito il testo, si riproducono in modo veramente splendido i capolavori dell'arte dai più antichi tempi sino alla fine del secolo decimottavo. E tanto più ci piace raccomandare questa pubblicazione, quanto più, come si è giustamente osservato da esperti e dotti maestri, è inutile, anzi dannoso, voler introdurre un nuovo insegnamento nei licei col suo bravo libro di testo e con l'esame relativo (che si aggiungerebbe agli altri già abbastanza numerosi), considerando poi che questo insegnamento verrebbe molto facilmente a restringersi e limitarsi a far imparare a memoria una serie di nomi e di date, nomi e date che, pur appresi a perfezione, non potrebbero dare nessun efficace resultato. Perchè lo studio della storia artistica dovrebbe avere un intento tutto estetico ed educativo; aprire l'animo e la mente ad intendere le sublimi creazioni del bello, a penetrare nello spirito delle opere dei grandi antichi maestri che nel Medioevo e nel Rinascimento diffusero tanto vivida luce di idealità e di bellezza.

Soltanto facendo vedere sott'occhio in che consista l'opera, per esempio, di Giotto, di Masaccio, di Raffaello e di Michelangiolo; soltanto con l'osservazione e con la comparazione delle opere varie e dichiarando per quali cause intime o esteriori si modificò

Digitized by Google

via via il carattere e il sentimento degli artisti, quello studio può acquistare sensibile e durevole efficacia. Ora tutto questo si può fare solamente avendo sempre il modo di osservare e valutare i saggi delle varie manifestazioni nei diversi periodi storici; il quale intento si prefigge la pubblicazione edita dal Seemann con l'offrirci una bellissima raccolta di quei monumenti artistici che sono i più significativi per la storia delle arti del disegno.

In cinquecento tavole, circa, viene esposto lo sviluppo delle varie manifestazioni (architettura, scultura e pittura) e le tavole possono in tal modo diventare, altresì, un aiuto e complemento allo studio della storia politica e civile di ogni nazione. La pubblicazione consta di cinque grandi atlanti: nel primo il prof. Franz Winter dell'Università di Innsbruck, ha raccolto le principali opere architettoniche dell'Egitto, di Babilonia, dell'Assiria, della Fenicia, della Persia e di Micene. Seguono a queste le riproduzioni dei monumenti della Grecia e di Roma, per venir poi alle opere di scultura, e per terminare coi saggi della pittura etrusca, romana e italiana.

Nel secondo volume il prof. Dehio, dell'Università di Strasburgo, che ha curato la scelta anche per il rimanente dell'opera, ha esposto, con savio discernimento le svariate manifestazioni della primitiva pittura cristiana, lo svolgimento dell'arte romanica e gotica, scelte e rappresentate tutte nei monumenti più cospicui della Francia, della Germania e dell'Italia; e il bell'atlante termina con le riproduzioni delle più notevoli pitture della scuola giottesca. Il terzo volume è tutto dedicato al Rinascimento italiano, che, iniziatosi con le opere del Brunelleschi, perfezionatosi con Bramante, giunse al suo più alto grado di sviluppo con Michelangiolo. E come per l'architettura così per la decorazione plastica, per la grande scultura e per la pittura: da Iacopo della Quercia a Michelangiolo e ai suoi immediati seguaci; da Masaccio e Masolino al Correggio.

Il penultimo volume comprende l'arte dei secoli XV e XVI fuori d'Italia: nell'ultimo, infine, l'arte dei due secoli successivi in Italia e nelle altre regioni d'Europa.

L'ordinamento severo e prettamente scientifico, la cura e il discernimento usato dai compilatori nella scelta delle illustrazioni, la chiarezza e la bellezza delle riproduzioni stesse assicurano all'opera un valore singolarmente durevole. E noi siamo lieti di additarla agli studiosi e alle scuole, per la sua immancabile efficacia didattica, che la visione di tante pregevoli e svariate opere d'arte avrà sulle menti giovanili più e meglio di qualunque o grave, o fiorito trattato.

I. B. S.

FLORENCE HISTORIQUE, ARTISTIQUE, MONUMENTALE. *Guide d'art dans Florence* par M. *Marcel Nikè* (Paris, Firmin Didot et C.ie).

On ne peut laisser passer ce livre sans protester energiquement.

Il renferme sur Florence des erreurs inexplicables; je ne vais relever que les plus lourdes, sans me preoccuper de l'opinion de l'auteur sur la valeur de telle, au telle œuvre d'art.

Le volume est divisé en deux parties: la première est un prècis historique de Florence; la seconde est une Guide du visiteur dans les monuments et musées, avec des commentaire sur quelques pièces.

Dans son prècis historique M. Niké établit, à sa façon, un tableau généalogique des Medicis.

Il présente Alexandre comme *premier grand-duc* et ne nomme que deux grands-ducs ayant porté le nom de Cosimo.

Il est cependant historique que le premier grand-duc a été Cosimo Ier et non Alexandre et que les Medicis ont eu, non pas deux grands-ducs, du nom de Cosimo, mais trois; savoir Cosimo Ier, Cosimo IIe et Cosimo IIIe.

La lecture de ce singulier tableau généalogique m'a mis en méfiance.

J'ai reconnu d'abord que l'auteur ne se rend pas compte de la difference qu'il y a entre une sculpture en marbre et une sculpture en bronze. Il croit que le Saint Jacques des Pelletiers à Or San Michele est en bronze

Digitized by Google

alors qu'il est en marbre; que le Saint Georges actuel à Or San Michele de Donatello est en marbre alors qu'il est en bronze; et dit que les Fonts baptimaux du Baptistère de Saint Jean qui sont en marbre ont été *fondus* en 1371.

On peut avoir la vue courte; en ce cas au lieu d'affirmer que tel ouvrage est en marbre ou en bronze, il vaut mieux s'abstenir.

M. Niké, à Or San Michele a pris le grand médaillon des Bouchers pour un Robbia, alors qu'il est sorti en 1854 de la Manufacture du marquis de Ginori à Doccia; ici l'auteur peut invoquer une excuse: a peu près tous les écrivains ont fait la même erreur.

Mais tout ce ci est bien peu, en comparaison des autres erreurs de M. Niké.

Comme je l'ai dit, l'auteur dans la seconde partie de son livre, conduit le visiteur dans les musées de Florence et attire son attention sur les objets qu'il juge les plus remarquables.

Il est clair que dans une courte notice je ne puis le suivre pas a pas, mais je vais l'arrêter sur certains points.

Le musée National installé dans l'ancien Palais du Podestat, dit plus tard Bargello, et un champ qui a donné lieu à M. Niké à de nombreuses erreurs.

L'auteur commence par signaler dans les salles du rez de chaussée, l'existence de deux pièces « Les deux pièces les plus im« portantes, écrit-il, placées à l'extremité « de la salle sont une rondache et un ca« sque œuvres de Benvenuto Cellini, execu« tées pour François Ie roi de France. »

Ni au Bargello ni ailleurs à Florence il n'y a de casque et de rondache par Cellini.

Au premier etage, M. Niké cite de Donatello « en tout premier lieu les quatre ad« mirables bas-reliefs de Rondes d'Enfants « qu'il executa de 1430 à 1440 pour l'une « des tribunes d'orgues de la cathédrale. »

Depuis 1891 ces sculptures sont au musée du Dome ou M. Niké ne les signale pas.

Il passe egalement sous silence le Saint Georges en marbre de Donatello qui est au Bargello depuis une quinzaine d'années; l'auteur le croit toujours à Or San Michele.

M. Niké fait également remarquer au Bargello les huit grands portraits peints par Andrea del Castagno à la villa Carducci.

Depuis 1891 ces peintures sont au cenacolo de Sant'Apollonia, via Ventisette Aprile.

Pas un mot de la collection léguée par le français Carrand qui occupe toute une salle du musée depuis dix ans.

Dans la salle de la Tour, l'auteur a remarqué « une suite de tapisseries allégori« ques des Gobelins, representant les cinq « parties du monde d'après Leonardo (!) Ber« nini. »

Jamais Bernini n'a fait de modèles pour les Gobelins; les tapisseries en question sont de la Manufacture de Florence.

Il me serait facile de citer bien d'autres cas dans Florence ou le visiteur, avec le livre de M. Niké à la main, se trouverait dérouté ou induit en erreur.

Il y a cependant une mention que je ne puis taire, car elle est caractéristique.

À la Galerie Pitti, M. Niké arrête, comme de juste, son lecteur devant la Madone du Grand-Duc; les explications qu'il donne sont tellement stupéfiantes qu'il faut citer son texte.

« Ce petit chef d'œuvre, executé pour le « grand-duc Ferdinand, fut conservé comme « une sorte de palladium dans la famille Me« dicis, de là lui vient son surnom de la « Vierge du Grand-Duc. »

Ici les dates ont de l'éloquence.

Raphael a peint la Vierge en 1505; il est mort en 1520.

Le prince de la dynastie des Medicis, qui le premier a porté le nom de Ferdinand grand-duc a regné de 1587 à 1609.

Et c'est le grand-duc Ferdinand IIIe de la maison de Lorraine qui a acheté le tableau en 1799!

Le volume que j'ai acheté cet été, est sans date.

Le libraire venait de le recevoir de Paris comme une nouveauté.

Il est possible en effet que ce soit une nouveauté typographique, mais c'est à cela que se borne sa nouveauté.

Il résulte clairement du texte que certaines des notes prises par M. Niké remontent

Digitized by Google

à plus de dix ans. Si depuis moins de dix ans l'auteur est venu à Florence, il n'a guère fait attention à ce qu'il a eu sous les yeux.

Je le dis nettement, quoique cela me soit pénible.

Le livre de M. Niké n'est pas a consulter; le voyageur ne sera pas embarassé d'en trouver d'autres plus complets, mieux renseignés et plus modernes.

Florence, octobre 1902.

GERSPACH.

NOTIZIE VARIE

La questione del « David »

Non conosciamo ancora il resultato del *referendum*, che non dubitiamo però, pur troppo, favorevole all'idea di collocare sul posto, dov'era l'originale, una copia della statua di Michelangiolo. Facciamo intanto nostre le giuste osservazioni che il dottor Poggi ha pubblicato nell'ultimo fascicolo del periodico l'*Arte*.

« Com'è noto il *David* di Michelangelo fu tolto dal luogo, che aveva occupato per secoli al destro lato della porta di Palazzo Vecchio, nel 1873. Fin d'allora, anzi fin da quando s'incominciò a parlare de' pericoli a' quali la statua, rimanendo allo scoperto, sarebbe andata incontro (ciò fu nel 1852), da coloro che ne proposero la remozione fu anche fatta la proposta di sostituire in tal caso l'originale « con una sua copia in marmo bianco » [1]).

« La proposta, fortunatamente obliata, è ora riapparsa, non so per opera di chi: si è formato un Comitato, che al Comune di Firenze ha chiesto l'autorizzazione di collocare la nuova copia: ma il Comune, con molta prudenza, prima di concederla ha voluto informarsi del parere di alcuni Istituti e Associazioni cittadine (come la « Società per la difesa di Firenze antica » e l'altra « dell'Arte pubblica »), che, per la loro natura, sieno in grado di risolvere tali questioni. Io voglio sperare che l'esito di questo *referendum* sia negativo, e che l'autorizzazione richiesta non si conceda. Un giornale fiorentino, il *Marzocco*, con vari articoli ha dimostrato l'inopportunità della proposta, ed alcune ragioni, ad esempio, quelle che il prof. Alessandro Chiappelli espose in una lettera a giustificare la sua risposta negativa [1]), sono così forti da togliere a chiunque ogni esitazione. Noi non sappiamo per quali ragioni il *David* fosse posto nel luogo che fino a pochi anni or sono ha occupato. Certo si è che anche allora molte furono le incertezze: e quando si vollero conoscere, con una specie di *referendum* (che non è poi così moderno come si crede) le opinioni dei principali artefici contemporanei, quasi tutti, e fra essi Giuliano da San Gallo e Leonardo da Vinci, proposero che la statua fosse posta in luogo protetto dall'acqua e dai geli e, possibilmente, sotto la Loggia de' Signori [2]).

« L'acqua e i geli produssero infatti nella statua tali danni che, più volte riconosciuti, ne persuasero finalmente la remozione. Ora, riporre una copia nel luogo donde l'originale fu tolto non può volersi che, o per soddisfare alle esigenze di coloro – ed ora non son molti – che si abituarono per molti anni a vedere il *David* custodire con la sua maschia fierezza la porta del Palazzo della Signoria ed ora ne lamentano l'assenza, o per ristabilire in qualche modo « la corrispondenza e l'armonia con l'*Ercole* e *Cacco* del Bandinelli. » Altre ragioni non vedo: e nell'un caso e nell'altro si vorrebbe, per la meschina soddisfazione di sostituire ad un originale una copia, turbare l'integra veduta del prospetto

[1]) Cfr. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Firenze, 1876. Vol. II, Appendice 5ª.

[1]) *Marzocco*, 17 agosto 1902.

[2]) Se ne ne vegga il documento nel secondo volume dei *Carteggi* del GAYE, pag. 455 e sgg.

Digitized by Google

del Palazzo, la quale più tosto esigerebbe che si togliesse anche il bruttissimo gruppo del Bandinelli. Resta, come altri propose, di riportare la statua michelangiolesca nella pristina sede, togliendola dalla povera nicchia che ora l'incarcera. Ma coloro che si son fatti fautori di tale proposta si convinceranno presto della sua inopportunità se leggeranno attentamente la relazione che sulle condizioni della statua presentò la Commissione eletta nell'aprile 1866 ad esaminarla, e conosceranno le potenti ragioni che, pur dopo molte titubanze, persuasero e il Duprè e il Papi e il Santarelli a proporne la remozione. »

Per Leonardo da Vinci

Su proposta del ministro Nasi, il Re ha firmato il decreto per il quale sarà presto iniziata, a spese dello Stato, una nuova e completa edizione delle opere di Leonardo da Vinci.

Trascriviamo la prima parte del decreto la quale è veramente un nobile documento:

« Considerando come la grandezza di Leonardo da Vinci non può essere interamente conosciuta, se tutti i suoi manoscritti e disegni non siano pubblicati;

« Considerando come gli autografi posseduti dalla biblioteca del Reale Castello di Windsor, dal British-Museum e dal South-Kensington Museum, non hanno solamente un grande valore per la storia delle scienze, ma giovano a far sapere in qual modo Leonardo si servì, per l'arte sua, dello studio della natura;

« Riconosciuta la necessità di fare una nuova edizione corretta e accurata anche di quelle opere di Leonardo, che già furono pubblicate all'estero;

« Considerando che la pubblicazione fatta da Giovanni Piumati del *Codice atlantico*, del Codice sul *Volo degli uccelli* e delle due prime parti del *Trattato di anatomia*, sono una perfetta opera d'intelligenza e d'amore, per la quale egli ha giustamente meritato il plauso degli studiosi;

« Abbiamo decretato, ecc. »

Non si poteva con maggiore brevità ed efficacia indicare il vero carattere e la vera importanza della pubblicazione, la quale renderà luminoso un grande spazio ancora pieno d'ombra, entro il quale vive e si nasconde una parte del genio di Leonardo.

RECENTI PUBBLICAZIONI

Brockhaus Enrico. *Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte fiorentina. Edizione italiana per cura di Francesco Malaguzzi Valeri, Hoepli, 1902.* — Contiene: I. La Porta « del Paradiso » di Lorenzo Ghiberti. II. La Cappella del palazzo de' Medici. III. L'affresco della SS. Trinità nella Chiesa dell'Annunziata di Andrea del Castagno. IV. La famiglia Vespucci e l'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

Romani Fedele. *Poesia Pagana e Arte Cristiana.* Firenze, Leo. S. Olschki, 1902. — Contiene: I. L'Inferno di Virgilio. II. Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'Arte Cristiana.

Müntz Eugenio. *Precursori e Propugnatori del Rinascimento.* Edizione interamente rifatta dall'A. e tradotta da Guido Mazzoni. — *Biblioteca storica del Rinascimento* diretta da F. P. Luiso. - Firenze, Sansoni, 1902.

Bode Wilhelm. *Florentiner Bildhauer der Renaissance.* Verlag von Bruno Cassirer. Berlin, 1902.

Weis-Liebersdorf J. E. *Cristus und Apostelbilder.* Einfluss der Apokryphen auf die Aeltesten Kunsttypen. Mit 54 Abb. Freiburg in Breisgau. Herdersche Verlagshandlung. 1902.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

PER UN DOCUMENTO INEDITO

SU BENVENUTO CELLINI IN FRANCIA

Il prof. L. Dimier, ben noto autore d'una lodata opera sul Primaticcio, torna a discorrere d'un punto controverso relativo al soggiorno del Cellini alla Corte di Francia, in un breve scritto inserito nella *Revue archéologique,* II, (1902), p. 85-95, col titolo *Une pièce inédite sur le séjour de B. Cellini a la cour de France.*

Dobbiamo esser grati al Dimier, che già s'era occupato assai a lungo dell'argomento anche nella *Revue archéologique,* [I (1898) t. I, p. 241-80], di questa recente comunicazione, massime per la singolarissima testimonianza che egli vi pubblica, fornitagli dall'Archivio di Stato di Modena.

E proprio su quel documento voglio fermarmi anch'io; ma per giungere, nella sostanza almeno, a conclusioni molto diverse da quelle cui arriva il Dimier. Non che questi, in qualche parte e secondo un'interpretazione solo letterale o esterna, non abbia ragioni da vendere!

Ma non anticipiamo i giudizi.

Si tratta di quel luogo della *Vita* (della mia edizione critica, Firenze, Sansoni, 1901, p. 308-311 [1]) ove il Cellini racconta come mostrasse al Re finita la statua del Giove d'argento, e quel che accadde in tale occasione. Uno dei particolari del racconto è che il Bologna *haveva condotto in questa ditta galleria tutte le sopra ditte opere antiche, fatte di bronzo e benissimo condotte, e l'aveva poste con bellissimo ordine, elevate in su le sue base; et sì come di sopra ò ditto, queste erano le più belle cose tratte da quelle antiche di Roma.*

Altro particolare è l'avere il Cellini messa e poi accesa una torcia bianca in mano al Giove con molto bello effetto.

Il Dimier è ben contento di potere stabilire ora la vera data dell'episodio, sulla quale gli erano rimasti giustamente alcuni dubbi. Poichè il documento in questione, che è una lettera di Giulio Alvarotti ambasciatore di Ferrara in Francia al Duca suo padrone, ha la data 29 gennaio 1545, e poichè (stando al Giornale di Francesco I) il Re e la Corte furono a Fontainebleau dopo il 10 dicembre precedente [cfr. DIMIER, ibid., p. 93], l'episodio cade fra le dette due date 10 dicembre e 29 gennaio.

[1]) Non capisco perchè il Dimier dica (p. 88, n.) la ed. Bianchi *la seule qui soit à présent dans le commerce.*

Digitized by Google

Il Dimier nota nella lettera dell'Alvarotti le buone disposizioni a favore del Cellini, e la verosimiglianza che lo scrittore fosse testimone oculare del fatto, o lo apprendesse subito dal Cellini stesso o da qualcuno dei suoi amici [1]).

La lettera è importante, dunque, e attendibile, senz'essere però (come vorrebbe il critico egregio) il primo documento che ci si presenti, contemporaneo dei fatti narrati nella *Vita*. Il Dimier, che ha ben riconosciuto, sotto un certo aspetto, il pregio della lettera dell'Alvarotti, ne studia la prima parte che è di assoluta conferma (si noti bene) a notizie di altri lavori, quali si hanno dalla *Vita*. La mette poi a confronto col relativo passo della *Vita* medesima (da *Intanto con gran sollecitudine....* fino a *pieno di tante professione*); e questo confronto, pur com'è fatto, apparisce un po' *tendenzioso*. Non tralascia di osservare che si desidera nella lettera il *particolare* delle opere antiche collocate a bella posta dove il Giove; e altre discrepanze e mancanze egli indica, che io non voglio ora nè contestare nè discutere.

Mi basti avvertire che, se l'Alvarotti non fu proprio presente al fatto, della diversità e mancanza di certi particolari nella lettera, la spiegazione sarebbe molto ma molto facilitata.

Ammetterò che la narrazione della *Vita* non risulti esattissima quanto alla data dell'episodio del Giove; meno volentieri mi persuaderò che occorra di fare lo spostamento voluto dal Dimier quanto alla data di un'altra visita del Re raccontataci dal Cellini; ma non mi fermo su questo punto che mi porterebbe troppo lontano dallo scopo mio. A me preme di rilevare soprattutto che (lasciando star l'esattezza o verosimiglianza della *Vita* in questa o quella data, in questo o quel particolare) dalla lettera dell'Alvarotti, che qui appresso riproduciamo, esce fuori viva e parlante la figura stessa di Benvenuto come si è da sè ritratto impareggiabilmente nell'autobiografia. Nelle mie note (*Vita*, ed. cit., pag. 262) non mancai di indicare il primo opuscolo del Dimier, e non vorrei trascurare ora il secondo; mi pare, tuttavia, che egli si preoccupi un po' troppo dell'assoluta esattezza materiale e dei minuti riscontri di fatti e di date nel far giudizio della *Vita* [2]).

Riguardo alla lettera dell'Alvarotti, non domanderò al Dimier perchè

---

[1]) Stimo più probabile la conoscenza non diretta, e per essere la lettera datata da Melun, e perchè in essa si trova la forma *e tutti la odirano*, mentre vi sarebbe stata, più naturalmente, la prima persona plurale, se l'Alvarotti fosse stato de' visitatori e ascoltatori in quel luogo e giorno.

[2]) Mi fo lecito di rimandare per quanto dissi in generale su questo punto, a pag. LXXVIII e segg. della mia *Introduzione* alla ediz. citata.

Digitized by Google

non abbia messo meglio in evidenza com'essa confermi fondamentalmente il fatto principale e alcuni particolari narrati nella *Vita;* o perchè, mentre ei nega quel che la lettera tace, non contesti quello che la lettera dice di più o diversamente del racconto celliniano. Questo solo mi sia consentito di domandargli: come e perchè non abbia sentito tutto il valore psicologico del documento che ha avuto la fortuna di divulgare, nè avvertita la forma di quell'aneddoto licenziosetto (vero anche questo, dunque, in sostanza) più celliniana, vorrei dire, che nella *Vita* del Cellini medesimo; e come, avendo sott'occhio, nella lettera, un profilo così fedele e così scolpito di Maestro Benvenuto (quale ad esso Dimier dovette pur delinearsi di sulle pagine della *Vita*), non abbia, neppur questa volta, acquistata la persuasione che il gran libro del Cellini vuol esser giudicato, sotto l'aspetto della veridicità e sincerità, non tanto per il numero e per l'esattezza de' particolari singoli, quanto nel complesso delle cose narrate, e per il colore e il tono che Benvenuto (raccontando, con tenace memoria, quasi da vecchio [1]) dà a personaggi ed avvenimenti.

La lettera dell'Alvarotti armonizza e intona perfettamente col racconto della *Vita:* ne potrebbe anzi parere una pagina!

Perciò, pur apprezzando debitamente gli industri computi del Dimier e riconoscendogli molto acume critico non scompagnato, peraltro, da una specie di sottigliezza da implacabile giudice istruttore, ci crediamo autorizzati a invitare a leggere la gustosa relazione dell'ambasciator ferrarese con la fiducia che essa riuscirà a convincer più che mai, che il Cellini scrisse meno bugie che altri non creda; che, in ogni modo, raffigurò sè medesimo, proprio dal vero e dal vivo. Tornano a mente le giudiziose parole del Varchi che riecheggiano nel primo periodo della ben conosciuta lettera del Cellini a lui: *Da poi che vostra signoria mi dice che cotesto simplice discorso della vita mia piú vi soddisfà in cotesto puro modo che essendo rilimato e ritocco da altrui, la qual cosa non apparirebbe tanto la verità, quanto io ò scritto; perchè mi son guardato di non dire nessuna di quelle cose, che con la memoria io vada a tentone, anzi ò detto la pura verità....* [2]).

Tale e quale ci si rappresentò anche nelle sue relazioni col Re Francesco I e con M.me d'Étampes, Benvenuto era, e parve al buono osservatore e ambasciatore di Ferrara!

ORAZIO BACCI.

---

[1]) Quella data 1555, che il Dimier (pag. 87) pone come uno dei termini entro cui cada la *redazione* di parte della *Vita* - ch'egli si ostina a chiamar *Mémoires* -, non ha ragion d'essere. Cfr. la cit. mia *Introd.*, p. LXXVII sg.

[2]) Vedi la lettera riferita dall'autografo nella mia ed. cit. p. LXXXIII-IV.

Digitized by Google

DA UNA MINUTA DI *LETTERA DI GIULIO ALVAROTTI* AL DUCA DI FERRARA [1])

[R. Archiv. di Stato di Modena
Cancelleria ducale, Ambasciatori di Ferrara in Francia
Alvarotti Giulio, Carteggio restituito, Minute]

....Messer Benvenuto fiorentino, quello che, se male io non mi ricordo, lavorò in Ferrara in Belfiore al Signor Cardinale, fratello di Vostra Excellenzia, un bellissimo bacile d'argento, che intesi per donare a Soa Maestà. Soa Signoria Reverendissima lo condusse in Francia e fattelo conoscere al Re, Soa Maestà lo prese in suo servizio, come persona rara ed excellente come è in effetto. E con onorate provisione, già sono 4 anni che vi si condusse. Ha fatto un vaso antico d'argento grandissimo con due manichi, tutto lavorato di rilevo, opera certamente giudicata da ognuno rara e singulare; le fa ora un gigante di terra per farlo poi di metalo, da mettere in una certa fontana che dissegna di fare Soa Maestà in un cortile di Fontanableo: sarà una statua, dice lui, maggiore di ognuna di quelle che s'ha cognizione che abbino fatto li romani; ed una porta di metalo già quasi fornita per mettere a Fontanableo. Ora venne voglia al Re che li facesse 12 statue d'argento grande come un uomo, piú tosto grande che no, le quali Soa Maestà voleva che nella mano drita ed alcune nella sinistra, tenessero una torchia, di modo che servissero per un candeliero da terra, per tenerle nelle gallerie di Fontanableo con uno stalo di metalo tutto dorato sul quale giaciano, con certe bale sotto da condurle per tutto con grandissima facilità. Benvenuto n'ha fatto una che la chiama un Giove, la quale è qualche coseta magiore della persona del Re, la quale dalla maggior parte è giudicata molto bella. Fornitala, l'ha condotta a Fontanableo, e fattolo intendere al Re, Soa Maestà disse di volerla vedere un doppo desinare; e desinando mandò a dire a Benvenuto che non la driciasse in piedi, ché voleva ancor lui vederla driciare, per che non stimava manco di vedere il bel modo e facilità di driciarla che tutto il resto. Soa Maestà vi andò e con lei ci era Madama di Tampes. Benvenuto lo driciò con molta sodisfazione di Soa Maestà; ed aveva fatto a questa statua una camisa di toca d'oro in campo negro, ma ben fatta e con certi adornamenti intorno al colo. Disse Madama di Tampes, disse forte che e Soa Maestà e tutti la odirano: sono queste quelle opere che costano 10^{m} franchi e che si sono fornite in 4 anni?; e questo disse per pugnere Benvenuto perchè favorisce un certo chiamato il Bologna, che fa professione di pittore e di scultore. Benvenuto le rispose: questa è una delle opere che in 4 anni si sono fornite, oltre le tante altre che importano piú di 40^{m} franchi. Disse uno di quelli grandi che erano con Soa Maestà, verso Madama di Tampes; che vol dir quella camisa, che le ha posto in dosso? Rispose Madama di Tampes: l'averà fatto per coprirle qualche falta. Disse alora Benvenuto: io non ho bisogno di coprire falte alle mie opere, ma le scuopro bene nele altrui, le ho posto quella camisa per onestà; ma poi che voi non la volete, non l'abbiate; e squarciòle la camisa di dosso e disse: parvi che e' sia ben fornito? Il Re fece una risata grandissima. Soggiunse Benvenuto pur verso di Madama di Tampes: io non ho da dar conto delle opere mie ad altri che a Soa Maestà. Rispose ella: che ti pareria se tu ne avessi a dar conto anco ad altri che a Soa Maestà? Disse Benvenuto: se io avessi a darne conto ad altri, non starei seco. Replicò Madama: che ti pareria se tu avessi a darne conto anco a me? Disse Benvenuto: quando io ne avessi a dare conto a voi, non starrei con soa Maestà. Alora il Re disse: non piú, non piú. La excellentia vostra faci mo' lei sopra questo, quel discorso che le pare e se son stato lungo in questa diceria la mi perdoni, ché non mi pareva di tacerla. Con che etc.

Di Melun, alli 29 Januaro 1545.

[1]) Riproduco questo documento, che nel citato scritto del Dimier è dato diplomaticamente, riveduto di nuovo per cura del sig. Direttore dell'Arch. di Stato di Modena, e con quelle cure di grafia e interpunzione che lo rendano meglio intelligibile, rispettando, ben s'intende, le peculiarità che son da rispettare. Alcune parti dell'originale erano in cifra.

Digitized by Google

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI A FORLÌ

Fra le nuove fotografie dei fratelli Alinari eseguite nel recente loro viaggio nell'Emilia, una ve n'ha che rappresenta un ritratto di guerriero: un busto in marmo di Carrara, facente parte del Museo forlivese annesso alla Pinacoteca comunale di quella città e proveniente dall'antica famiglia Aleotti, dalla quale il municipio l'acquistò or sono molti anni.

Francesco Aleotti, fin dai primi del seicento, ne aveva ornata la propria casa, ed a ricordo della preziosa memoria aveva fatto porre sotto il busto una lapide con questa iscrizione:

PINI III DE ORDELAFFIS FOR. PRIN. | STATUAM AB INSIGNI DONATELLO | ELABORATAM, ET POMPEIO MATTEO | ARMAMENTARI (*sic*) VENETI PRAEFECTO | MUNERE DATAM | FRANCISCUS ALEOTTUS NOB. FOR. | OB MEMORIAM PRIN. COELATORIS | SUIQ AVI DONO INSIGNITI | HIC POSUIT AN. DŌI MDCCII.

Fra gli studiosi del luogo dura ancora la tradizione, tramandataci dagli storici forlivesi del seicento, che Pino III Ordelaffi si fosse fatto ritrarre dal grande Donatello. Ed anche oggi, non so per qual ragione, una breve leggenda dipinta sulla base su cui ergesi il busto avverte che il ritratto è opera del Donatello.

La bella scultura, benchè guasta e mal rattoppata in viso da vecchi restauri, ma esuberante di vita e piena di forza caratteristica è senza dubbio molto importante. Ma per ciò solo e senz'altra prova perchè dovremo continuare ad attribuirla all'insigne maestro? D'altronde la maschia figura del guerriero, che all'aspetto mostra più di trent'anni, esclude l'opera di Donatello anche per l'età del personaggio, se questi, come vuole la tradizione, raffigura veramente Pino III Ordelaffi o l'immagine del fratello Cecco, come vorrebbe lo storico forlivese Paolo Bonoli. Stando però al fatto che il Donatello possa essersi recato in Romagna circa la metà del quattrocento, come risulterebbe dai Commenti del Milanesi, noi vediamo come in quel tempo Cecco Ordelaffi non avesse che 15 anni e il fratello Pino non ne oltrepassasse allora i quattordici. Si aggiunga poi che appunto per l'età che il ritratto dimostra non si deve pensare nè meno ad un'opera dal Donatello eseguita nell'ultimo anno di sua vita (1466), che anche in quel tempo Pino Ordelaffi (Cecco fu ucciso l'anno avanti) raggiungeva appena la trentina, ed il busto, ripeto, è d'uomo superiore a quell'età.

Dunque una delle due: o il busto, volendolo accettare quale opera dell'insigne maestro, ciò che a parer mio va escluso assolutamente, non rappresenta l'Ordelaffi, o quello è il ritratto del principe e non è opera

Digitized by Google

di Donatello [1]). Il costume nel quale è rappresentata la figura severa del museo forlivese ben ci avverte che noi ci troviamo dinanzi all'immagine di un guerriero della seconda metà del quattrocento; e quella specie di collana che cinge il collo e scende sul petto del guerriero ci indica inoltre ch'esso raffigura un principe, il quale, come ho detto già, può essere appunto, siccome intende la tradizione, il magnifico e crudele Pino Ordelaffi, il principe che per circa un quarto di secolo legò i propri destini a quelli del Rinascimento.

Pino III Ordelaffi (Museo di Forlì)

Ma chi è dunque l'autore della bella scultura?

Ecco. Eccettuata l'opinione degli storici locali e la pretenziosa iscrizione che ancora si legge sotto il busto, gli studiosi che hanno avuto occasione di accennare a tale opera hanno escluso senz'altro il nome di Donatello. Il Bode, nell'importante suo libro dedicato agli scultori italiani della Rinascenza (*Italienische Bildauer der Renaissance,* Berlin, 1887), tale scultura attribuisce alla prima maniera di Benedetto da Maiano, o, meglio, ad un fiorentino formatosi alla sua scuola, e ciò crede anche lo Tschudi; altri la giudicò invece di Desiderio da Settignano. Quest'ultimo giudizio, che si accosta più al vero, ci offre il modo di stabilire per via di confronti e dati di fatto chi sia veramente l'autore del ritratto.

Sono appena otto anni che Adolfo Venturi rivendicò un nome cospicuo alla storia della scultura del Rinascimento, ponendo in luce un artista fiorentino quasi dimenticato, malgrado che il Vasari nelle sue *Vite* lo associasse al Perugino e a Leonardo, come condiscepoli nello studio del Verrocchio. Costui è Francesco di Simone Fiesolano, l'autore, tra altro, del bel monumento eretto nella chiesa di S. Biagio in Forlì per ordine di Pino Ordelaffi a Barbara Manfredi.

Com'è noto per lo studio del Venturi, il Ferrucci dopo aver passata

[1]) Piacemi avvertire che a tale conclusione io venni sin da quando, nel 1894, ebbi a trattare de *L'Arte in Forlì al tempo di Pino III Ordelaffi* (Cfr.: *Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le provincie di Romagna,* 3ª serie, vol. XII).

Digitized by Google

la giovinezza in patria lavorò a Firenze di dove « probabilmente si partì per le Romagne e si soffermò a Forlì per scolpire il monumento di Barbara Manfredi », la giovane, infedele sposa uccisa dal veleno propinatole dal consorte.

Monumento di Barbara Manfredi (Chiesa di S. Biagio a Forlì)

Barbara morì il giorno 7 ottobre 1466, per cui è giusto supporre che il Fiesolano fosse chiamato a Forlì negli ultimi mesi di quell'anno o al principio del 1467; tanto più che alcuni lavori suoi dimostrano come egli nel 1466 trovavasi ancora a Firenze.

Il prof. Venturi ha provato come il Ferrucci eseguisse non solo il monumento di Forlì, ma come altresì egli si trattenesse diverso tempo in Romagna, lasciando oltre il monumento alla Manfredi, altri saggi della sua operosità a Rimini e ad Imola.

Digitized by Google

Ma esaminiamo il busto in discorso, anche prescindendo dal fatto che alla corte del munifico principe romagnolo nessun altro scultore fu chiamato all'infuori del Fiesolano.

Nel ritratto dunque qui riprodotto e giudicato della maniera di Desiderio è palese l'influsso di questo artista, come vi è palese la maniera del Verrocchio, che fu il primo maestro del Ferrucci. È già stato dimostrato [1]) come Francesco di Simone in tutte le opere sue si mostri sotto l'influsso de' due maestri fiorentini. Nel marmo di Forlì più che la delicatezza e la genialità di Desiderio noi vediamo un riflesso dell'arte del Verrocchio dedito sopratutto alla ricerca del carattere, allo studio del realismo. L'aspetto fiero della figura, il contorno deciso, angoloso di quel viso ruvido ed energico ben ci attestano la derivazione della scuola verrocchiesca. Così l'esecuzione tecnica del busto è conforme alla maniera del Ferrucci nelle sinuosità dello scalpello, nell'uso costante, per non dire nell'abuso, del trapano, nella finitezza di tutto il lavoro.

La lavorazione della ricca e folta capigliatura a sazzera ha riscontri diretti con la lavorazione di altre figure del Fiesolano, come in quella del Ciborio del marchese Cavriati di Mantova, proveniente da Ostiglia, come in quella del Ciborio di Monteluce, come in quella dei putti alati sorreggenti una targa nel monumento Tartagni di Bologna. La maglia indossata dal guerriero, ingegnosamente condotta a colpi di trapano, è lavorata e finita con diligenza grandissima, ciò che costituisce un'altra prova del carattere artistico del Fiesolano: un miscuglio di pazienza e di diligenza, un grande amore nell'abbellire e nel finire accuratamente ogni particolare.

Concludendo; se, direttamente interrogata l'opera d'arte, dovessimo pronunziare il nome dell'artista che nella seconda metà del quattrocento scolpì l'imperiosa figura dell'Ordelaffi, a nessun altro scultore toscano del tempo noi potremmo pensare all'infuori di Francesco di Simone Ferrucci.

Fra le rare sculture del quattrocento che ancora si conservano a Forlì a me sembra si debbano assegnare al Fiesolano, oltre il ritratto dell'Ordelaffi, la lunetta sopra la porta della Pinacoteca civica [2]) e diversi capitelli in marmo sotto il portico del Palazzo comunale (l'antica residenza dei Signori di Forlì).

Giorgio Vasari nella *Vita di Antonio Filarete e di Simone scultori fiorentini* scrive che « Simone, fratello di Donatello » come egli lo chiama, « a

[1]) A. Venturi, *Francesco di Simone Fiesolano,* in *Arch. stor. dell'Arte,* anno V. fasc. VI.

[2]) Cfr. E. Calzini, *Un bassorilievo di Francesco Ferrucci sopra la porta della Pinacoteca di Forlì,* in *Bullettino della Società fra gli amici dell'arte.* Forlì, dicembre 1895.

Digitized by Google

Forlì fece sopra la porta della Calonaca di bassorilievo una nostra Donna con due angioli. »

Tale lavoro si vede oggi, come ho detto, sopra la porta d'ingresso alla civica Pinacoteca e rappresenta infatti entro una lunetta la Madonna col Putto in piedi e due angioli, ai lati, in adorazione. È dessa l'unica scultura del quattrocento ch'esistesse sulla porta della Canonica in duomo, prima che il vecchio tempio fosse rammodernato (1842).

Sin qui dunque il Vasari si mostra esattamente informato; mentre non può dirsi altrettanto circa il nome dell'artista che, secondo il mio modo di vedere, non può essere altri che il ricordato maestro fiesolano; a meno che il Vasari stesso non confondesse nel nome di Simone fiorentino quello di Francesco di Simone.

Ad ogni modo ecco le prove che mi permettono di giudicare dell'opera con criteri stilistici sicuri. Le figure della lunetta si presentano ben rilevate e tondeggianti; specialmente la Vergine la cui fisonomia ricorda quella di Barbara Manfredi nel monumento in San Biagio, come la ricorda per la fronte nuda, le bozze frontali tonde, il cranio depresso, i capelli tirati verso la nuca. Il manto della Madonna contornato da un bordo a piccoli circoli tangenti con entrovi una rosetta a cinque foglie; il rovescio del manto all'altezza della spalla sinistra con un fermaglio a foggia di palmetta a cinque foglie anch'essa, tagliate in forma di baccelli, sono altrettanti elementi decorativi comuni al Ferrucci, quali appunto si vedono in ogni parte del ricordato monumento alla Manfredi.

I due angioli della lunetta, hanno le mani incrociate sul petto; le braccia e le dita piatte con le ugne grandi e le falangi ben distinte; i capelli stranamente modellati, sul piano, a guisa di fiamme. Vicino alla testa della Vergine, nel campo, sono due cherubini con pochissimo rilievo, quadrialati.

L'aureola della Madonna è molto sporgente e inclinata in avanti, non così quella del B., ch'è molto meno rilevata. I lineamenti particolari delle due figure sono: sopracigli arcati, sottilissimi, naso profilato, bocca piccola, occhi carnosi; gli angeli mostrano a un dipresso i medesimi caratteri. Così il braccio sinistro della V., con la manica stretta alla carne, richiama alla mente la maniera del Ferrucci: caratteristica assai spiccata in altre opere sue, come, ad esempio, nella Madonna sulla tomba in San Biagio. In questa della lunetta è il solito drappo, attorno alla vita della Vergine, allacciato da un nodo a cappio. Il Putto benedicente è simile al Gesù nel Ciborio di Monteluce e in quello del marchese Cavriati. La sola differenza è nella posa della bella testina, in questo Putto tondeggiante, la quale è volta lievemente a destra, mentre quello di Monteluce e l'altro di Mantova guardano a sinistra.

Nella tecnica, o meglio, nella lavorazione del marmo il Ferrucci è di una semplicità sorprendente e si compiace di lasciar visibile assai sovente

Digitized by Google

l'opera del *violino;* è un artista che sa ottenere l'effetto con mezzi facili e sbrigativi. Come nel monumento di Barbara Manfredi e in quello di Sigismondo Malatesta in Rimini, l'opera del trapano appare chiara, anche troppo, in molte parti del nostro bassorilievo e particolarmente negli acces-

Monumento a Sigismondo Malatesta (Chiesa di S. Francesco a Rimini)

sori: nelle ali degli angioli alle cui penne l'artista non dà l'abituale forma di bacelli, ma preferisce di contornare di fitti e profondi forellini di trapano.

Così chiari e così significativi sono dunque i caratteri di questo bassorilievo che nessuno, io penso, vorrà contrastarne la paternità al fine e gustoso maestro fiesolano. Non è noto l'anno nel quale la lunetta fu eseguita, ad ogni modo essa deve assegnarsi fra i primi lavori che il maestro fece in Romagna: a un'epoca cioè non molto lontana da quella in cui il Ferrucci scolpì il monumento alla Manfredi.

Digitized by Google

Nel 1472, avvertono le cronache forlivesi, Pino Ordelaffi, con quell'ardore che molti principi del suo tempo ponevano in tutte le cose che col fascino dell'arte potessero far perdonare loro le grandi ingiustizie e le grandi colpe « fornì quelli portici altissimi et spatiosissimi del palazzo grande in piazza, con le colonne che hoggidì si vedono, et con l'arme dentro al portico di Chatarina Rangoni sua madre, facendo dentro al palazzo sale, camare et logge, con suffitti messi a oro, et colori finissimi, et con finestre acconcie in varie foggie di marmo, dove fece scolpire l'arme Ordelaffi, si come anchora l'arme di Zeffira Manfredi sua [seconda] moglie, in modo che era giudicato il più bel palazzo di tutta la provincia » [1]).

Dalla importante cronaca del conte Brandolini, pubblicata dal Muratori in *Rerum. ital. scr.*, ecc., deduciamo che le volte del magnifico loggiato erano « ad aurum et colores diversos et figuras pictas et sculptas cum tanta arte, decore et ornatu totius Palatii et Plateae, quod videtur esse in Paradiso delitiarum. » Tale portico fu ridotto sin dal 1826, per opera del cardinale Sanseverino, a pilastri massicci che nascondono le antiche colonne che simmetricamente rispondevano ai bellissimi capitelli pensili, ancora all'antico posto, riccamente intagliati e recanti infatti gli stemmi degli Ordelaffi, dei Manfredi e dei Rangoni di Modena.

Chi voglia por mente ai vecchi capitelli del detto portico e più particolarmente al primo, al terzo, all'undicesimo e al tredicesimo, facendosi a contare dal portone d'ingresso, ben ravviserà nella loro struttura originale, dalle volute ampie e ricoperte da una larga foglia capovolta e sporgente di tra l'abaco e la voluta stessa, e dalla caratteristica particolarità della « palma a foglie che sembran bacelli », ravviserà quanta parentela si riscontri per ciò ch'è elemento d'ornamentazione fra questi lavori e certi dettagli che si riscontrano nei monumenti di Barbara Manfredi e del Malatesta.

Non mi sembra quindi azzardato sospettare che verso il 1470, cioè durante la permanenza del Fiesolano in Romagna (nel '69 il Ferrucci dovè eseguire in Rimini il monumento a Sigismondo Malatesta), il nostro artista possa essere stato chiamato dall'Ordelaffi per i lavori in marmo del sontuoso palazzo e, particolarmente, per la parte decorativa della facciata. Fra queste opere d'abbellimento dell'antico palazzo la parte ornamentale delle finestre a bifora (un avanzo delle quali con lo stemma degli Ordelaffi, entro una ghirlanda d'alloro, riconobbi fra i marmi collocati lungo lo scalone del Museo forlivese) e i capitelli del portico che

[1]) Cfr., oltre gli storici Bonoli e Marchesi, la *Cronaca Anonima*, sotto l'anno 1471; e l'*Albertina* a p. 96 (Biblioteca comun. di Forlì).

Digitized by Google

ancora vi si vedono con gli stemmi araldici delle famiglie Ordelaffi, Rangoni e Manfredi, fanno pensare all'arte del Ferrucci, poichè nei capitelli specialmente, si riflette il gusto squisito ornamentale del maestro, la cui originalità vera sta sopra tutto nel garbo con cui intagliò cornici e dispose fogliami, con cui distribuì motivi d'ornato, cesellò, come avverte il Venturi, e accarezzò ogni cosa. E. CALZINI.

LE PORTRAIT DE DANTE PAR L'ORCAGNA

Dans le numéro du 28 décembre 1902 du journal « Il Marzocco » M. Alessandro Chiappelli nous annonce qu'il a découvert un portrait de Dante, ignoré jusqu'ici, parmi les figures du Paradis de l'Orcagna à S.ta Maria Novella. Au centre de la partie inférieure de la fresque se trouve, comme on sait, un groupe de personnages sans auréoles, représentant visiblement des contemporains du peintre. C'est dans la figure située à l'extrémité gauche de la rangée supérieure du groupe, que l'auteur reconnait Dante.

En l'absence de documents qui le confirment, un tel jugement ne peut se baser que sur une ressemblance nette entre la figure en question et les anciens portraits de Dante connus. Voyons si cette ressemblance existe.

Les principaux portraits de Dante, ceux qui servent généralement de termes de comparaison, sont les suivants: 1° le portrait de Dante par Giotto, au Bargello; 2° le portrait du Codex Palatinus 320: certains auteurs croient qu'il date du 14e siècle, mais le Codex est du 15e; 3° le Dante du Codex Riccardianus 1040, du milieu du 15e siècle; 4° le portrait fait par Andrea del Castagno pour la villa Pandolfini; 5° le tableau de Domenico di Michelino (1465); 6° le Dante de Signorelli dans les fresques d'Orvieto (1500); 7° le buste du Musée de Naples de date incertaine (on l'a cru tantôt du 15e, tantôt du 16e siècle); 8° le soi disant masque; on admet généralement aujourd'hui qu'il fut fait au 15e siècle bien que la question ne soit pas entièrement résolue[1]). On peut ajouter à cette série les deux portraits de Dante par Raphael, bien qu'ils soient d'une interprétation très libre.

Presque tous ces portraits nous montrent un Dante âgé; tous présentent certains caractères communs qui, jusqu'à preuve du contraire, constituent pour nous les caractères distinctifs de la figure de Dante; les traits sont vigoureusement marqués, l'ossature visible, les mâchoires fortes, le visage allongé, le front haut, le menton bien dessiné et énergique, la lèvre supérieure un peu effacée, l'inférieure plus forte et légèrement avançante; mais le nez surtout est typique et on ne l'a point encore caractérisé quand on a dit qu'il est aquilin: il est grand, il offre un renflement bien accusé au dessus du milieu de l'arrête; de là jusqu'à l'extré-

[1]) Il est certain qu'à la fin du 14e siècle on faisait couramment des masques et des moulages de toutes sortes. Cennino Cennini en parle longuement, et non point comme d'une chose nouvelle. Courajod (Leçons II, 145), soutient que l'usage de mouler d'après nature fut pratiqué pendant tout le moyen âge.

Digitized by Google

mité sa ligne est droite, ou présente une légère concavité; enfin la pointe descend notablement plus bas que l'insertion des narines. Ce nez est tout à fait spécial, il se retrouve plus ou moins accentué ou adouci dans tous les portraits cités ci dessus.

La description que Boccace nous fait de la personne de Dante répond assez bien à l'image que nous en ont laissée les artistes: « il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. » La barbe manque dans tous les portraits cités, mais ce n'est là qu'un détail accessoire dont l'absence n'infirme pas l'exactitude des linéaments essentiels du visage; de plus on ne peut guère accorder à Boccace qu'une confiance relative, et même s'il dit vrai, rien ne nous prouve que Dante ait toujours porté la barbe. Quant aux yeux, qui ne sont pas très nettement caractérisés dans tous les portraits, ils sont généralement en effet plutôt gros et ressortent d'une orbite bien dessinée et assez profondément creusée. Les cheveux sont cachés par la coiffure qui se retrouve sur presque tous les portraits de Dante et qui est trop connue pour que je m'attarde à la décrire.

Revenons maintenant à la figure signalée par M. Chiappelli et voyons ce qu'elle a de commun avec le type que je viens d'analyser. Bien peu de chose en vérité: la tête est petite, le front semble peu élevé à en juger par la place disponible sous le bonnet qui le cache en grande partie; le nez n'est pas grand et ne présente qu'un léger renflement médian; sa pointe ne descend pas, mais se trouve à la même hauteur, si non plus haut, que le point d'insertion des ailes; la fresque est trop abîmée à l'endroit de la bouche pour que l'on puisse dire quelque chose de précis du dessin des lèvres et de leur position respective; le menton a quelque analogie avec celui de Dante; ni les yeux, ni l'ossature ne sont assez caractérisés pour suggérer l'idée d'une ressemblance précise. Comment M. Chiappelli a-t-il pu identifier cette tête avec celle de Dante? Je me l'explique d'autant moins qu'elle n'a rien de cette grandeur, de cette flamme ou de cette force que l'on s'attend naturellement à trouver dans un portrait de Dante conçu par un Orcagna. De plus la figure en question n'est pas du tout mise en évidence, quoiqu'en dise M. Chiappelli: elle est au contraire reléguée dans un coin où elle n'attire pas l'attention, et la place qu'elle occupe ne correspond nullement à celle donnée par Giotto à Dante dans la fresque du Bargello, comme l'affirme tout à fait gratuitement M. Chiappelli. [1])

Fot. Alinari, n. 4060 *a*

[1]) A propos du portrait de Dante par Giotto, M. Chiappelli cite deux quatrains du

Digitized by Google

L'on ne peut s'empêcher d'ailleurs de regretter que dans tout son article M. Chiappelli se contente le plus souvent d'affirmations qu'il ne corrobore d'aucune preuve, et qu'il se laisse trop facilement aller à prendre pour des réalités les produits de son imagination. Non seulement il trouve qu'il est « aisé » de reconnaître la physionomie de Dante dans la figure qu'il désigne, que cette « énergique » (?) figure a des affinités manifestes avec le portrait de Dante du Codex Riccardianus, et que l'on y voit « la couleur brun des chairs, très belle sur l'original », mais il découvre déjà dans les têtes voisines, aux trois quarts effacées, ou altérées par les repeints qui ont complètement défiguré une portion de la fresque, Pétrarque, Cino da Pistoia, tout un groupe de poètes et de littérateurs fameux. Nous comprenons que M. Chiappelli se laisse emporter par l'ardeur de sa fantaisie, mais tant qu'il ne fournira pas d'arguments sérieux à l'appui de ce qu'il avance, nous partagerons difficilement son enthousiasme.

Il est singulier que se montrant si indulgent pour lui même M. Chiappelli soit si sévère pour autrui. Le portrait de Dante existant dans la même chapelle Strozzi à S^ta^ Maria Novella, mais au mur du fond, dans la fresque du Jugement dernier, portrait que j'ai signalé il y a plus de deux ans, ne le satisfait point [1]). Et voici pourquoi: il reconnaît que la figure en question a des traits (en réalité tous les traits essentiels) semblables aux traits traditionnels et typiques de Dante, mais l'un des plus caractéristiques lui ferait défaut: la lèvre inférieure proéminente. Cette objection est sans force, car il est manifeste qu'une restauration maladroite a surchargé le fond et altéré, spécialement dans le bas de la figure, le contour primitif. Je poursuis: « Derrière ce personnage, qui a d'ailleurs l'aspect d'un homme de plus de soixante dix ans, se trouve un moine dominicain qui le recommande à Dieu, le pousse pour ainsi dire vers Dieu ». Cela n'est pas; ce moine ne touche même pas Dante, lequel n'a pas l'air plus âgé que sur bien des portraits ultérieurs. M. Chiappelli pense que, loin de représenter Dante, cette figure serait celle de l'un des Strozzi patrons de la chapelle, peut-être celle du donateur même. Or s'il avait bien examiné quelques représentations du Jugement dernier, il aurait reconnu que les donateurs y sont généralement figurés, menés et présentés par un ange, ce qui est également le cas ici. Il faut donc selon

Fot. Alinari, n. 4049 *a*

sonnet d'Ant. Pucci « Questo che veste di color sanguigno », comme appartenant au « Centiloquio » qui est écrit en tierce rime! – Ce sonnet fut publié par le prof. D'Ancona (Per nozze Bongi-Ranalli. Pisa, 1868).

[1]) *Zeitschrift für bildende Kunst.* Septembre 1900. En regard du portrait de S.^ta^ Maria Novella on y trouve reproduit le buste de Naples vu de profil.

Digitized by Google

moi voir les portraits des Strozzi dans les deux figures sortant de terre, du Jugement dernier, et dans les deux personnages conduits par un ange qui vont vers le groupe des élus sur la fresque du Paradis. Cet ange est celui qui veille au chevet des morts dans les tombeaux du 14e siècle, dont la conception, comme je l'ai montré ailleurs, [1]) dérive directement de l'idée du Jugement dernier.

Enfin, comme dernier argument, l'auteur m'objecte qu'il serait peu vraisemblable que le peintre eût placé Dante dans la scène du Jugement, alors que celui-ci espérait par son poème obtenir la béatitude éternelle [2]). Ceci semble dériver d'une compréhension erronée de la composition d'Orcagna. Dans le Jugement dernier, tel qu'il l'a figuré, la séparation définitive entre les bons et les mauvais est accomplie: tous les personnages à gauche de la fenêtre sont des élus, ceux de droite sont tous damnés. Dante se trouve au milieu d'une assemblée tout aussi imposante que celle représentée sur la fresque voisine: on y trouve des rois, des hauts dignitaires de l'Église, des moines, un empereur romain (assurément Trajan ou Constantin). Immédiatement au dessus de Dante est une rangée de saints. Il est mis le plus possible en évidence, son profil ressort vivement sur un fond sombre; les mains jointes, le regard perdu dans la contemplation de la divinité, en acte d'adoration, et non point de « supplication », il apparaît, vêtu d'un vêtement clair, se détachant des autres figures. Il semble que de ce côté le peintre ait figuré les défenseurs de la vraie foi en opposition avec les infidèles et les hérétiques représentés de l'autre côté de la fenêtre.

M. Chiappelli n'a donc aucune objection solide à m'opposer, et il reste acquis que la figure par moi signalée a une ressemblance parfaite avec les portraits les plus certains de Dante âgé. C'est ce que d'ailleurs l'on a généralement admis. [3]) Dès l'abord je m'étonnai que l'on n'eût point remarqué plus tôt un portrait de Dante aussi important. J'ai appris par la suite qu'il existe à ce sujet une tradition orale: les moines de S.te Maria Novella le connaissent, paraît-il, depuis longtemps, et les « Ciceroni » le signalent à l'attention des étrangers. Enfin l'on m'a récemment fait savoir qu'il est indiqué dans un livre français de 1887. [4]) D'où dérive cette tradition? A-t-elle une source lointaine? Quelle est la valeur de cette source? Je ne saurais malheureusement le dire.

Les fresques de la chapelle Strozzi valent certes d'être étudiées, spécialement le Jugement dernier qui est la moins abîmée des trois compositions. Mais pour le faire avec quelque chance de succès, il faut connaître à fond non seulement

---

[1]) *Emporium*. Novembre 1902. Le tombe del rinascimento in Firenze.

[2]) Quelque interprétation qu'on donne à la fresque, il n'y aurait là rien de peu vraisemblable. Un contemporain d'Orcagna, Ant. Pucci, dans le chapitre du Centiloquio en l'honneur de Dante suppose tout naturellement que Dante puisse être en purgatoire et prie Christ, la Vierge et les Saints de l'en tirer.

[3]) P. ex. Hermanin dans « L'Arte », K. Federn, qui a publié une reproduction du portrait dans la traduction anglaise de son livre sur Dante. Ingo Krauss (Hugo Helbing's Monatsbericht II, 54) a même revendiqué la découverte pour Volkmann et pour lui, en altérant le sens très vague d'une phrase de l'Iconografia dantesca de V., où il est dit sans préciser que l'Orcagna a représenté Dante parmi les bienheureux (l'ensemble du contexte ferait plutôt croire que l'A. voit ce portrait dans le Paradis).

[4]) Jules Levallois. *Les Maîtres italiens en Italie*. Tours 1887, p. 70.

Digitized by Google

l'histoire du 14e siècle, les idées théologiques régnant à cette époque et le poème de Dante, mais encore toutes les représentations graphiques du sujet, et spécialement les miniatures. Les points de repère ne manquent pas: la date des fresques nous est donnée très approximativement, nous savons qu'elles ont été faites pour un Tommaso Strozzi qui consacra la chapelle à S. Thomas d'Aquin, canonisé depuis peu de temps. La femme de ce Tommaso était Caterina di Bonaccorso Palarcioni, dont nous trouvons la patronne S.te Cathérine sur le tableau d'autel.[1]) S. Pierre, sur le même tableau, nous rappelle un oncle de Tommaso, Pietro (1306-1362), théologien célèbre, prieur de S.ta Maria Novella en 1331. Beaucoup de figures portent des attributs ou des signes distinctifs qui doivent, semble-t-il, les faire reconnaître. Les problèmes que ces fresques soulèvent ne sont pas insolubles: leur solution sera l'œuvre de quelque chercheur consciencieux et érudit, qui ne se contentera point de vagues ressemblances et d'à peu près et s'efforcera de découvrir la vérité, non d'éblouir le public: il apportera ainsi une importante contribution à l'étude de l'iconographie du moyen âge.

JACQUES MESNIL.

IL TABERNACOLO COL GRUPPO DEL VERROCCHIO
IN OR SAN MICHELE [2])

Nel periodico *L'Arte,* con savio pensiero del suo direttore, è stata chiusa la discussione, che si è agitata fra me e il de Fabriczy, intorno a questo tabernacolo. Infatti sul merito della questione il giudizio dei lettori deve oramai essersi formato, dopo la pubblicazione del disegno del tabernacolo delineato con la statua di S. Lodovico dall'architetto Castellucci e da Lei con equanimi criterii commentato in quel periodico.

Ma io desidero scagionarmi da un'accusa, che mi ha colpito immeritamente, tanto più che, nulla aggiungendo a favore della tesi del mio contradittore, tende a porre in mala luce la mia, indirettamente, travisandola.

Premetto a schiarimento che del criterio fondato sull'evoluzione dell'arte, dopo essermene valso per dedurre che il tabernacolo classico non poteva essere stato scolpito da Donatello nel 1423, ma nel 1463, io non poteva a meno di valermi per confutare le due precipue ragioni, invocate dal de Fabriczy: l'affresco della *Trinità* in Santa Maria Novella e l'edicola dell'Impruneta. E nel valermi di tale criterio io scrissi che « di pilastri scanalati, per quanto non di quella forma pre- « cisa, si hanno già esempii anche in opere architettoniche o scultorie dello stile « così detto gotico, che si vede in esse di mano in mano trasformarsi per assu-

---

[1]) D'après Litta (famiglie celebri), auquel j'emprunte ces détails, Tommaso n'aurait pas eu de descendance.

[2]) Non per riaprire una discussione che ormai consideriamo sufficientemente svolta ed anche esaurita; ma per aderire ai giusti desideri dell'egregio amico nostro Dott. Marrai pubblichiamo questa lettera che egli ci dirige. (*N. d. D.*).

Digitized by Google

« mere alcuni elementi dell'architettura classica fin dai primordii del secolo XV; » e per i capitelli ionici io citai quelli della scala nel cortile del Castello di Poppi. Per i primi io non pensai a far citazioni; perchè io non poteva supporre che il de Fabriczy ignorasse, se non altro, che un esempio di pilastri scanalati, appunto in un'opera di stile gotico di transizione, si ha lì in Or San Michele, nel tabernacolo del Cambio; e con quest'esempio alcuni altri, anteriori o contemporanei alla *Trinità* di Masaccio, ne cita il Reymond in una sua recente pubblicazione [1]).

Quanto poi il de Fabriczy a lungo espone circa all'edicola dell'Impruneta, da me creduta anteriore per caratteri evolutivi al tabernacolo classico, altro non è che un invertimento della mia tesi, fondata sull'evoluzione. Io non ho, neppure per ombra, osato di fare di Donatello un imitatore, perchè ebbe a scolpire il suo tabernacolo classico dopo quell'edicola. Trattandosi del secolo XV e di un Donatello, eh via! non si parli, nemmeno per artifizio rettorico, del *servum pecus* degli imitatori, ai quali per nulla è tenuta l'evoluzione dell'arte nei suoi procedimenti. E il dire di Donatello che si valse delle forme dell'arte, quali si vennero svolgendo in quel secolo, portandole alla massima perfezione in quel genere di architettura ornamentale, non può, se non per un traviamento dello spirito, parere un'*offesa* alla *dignità* del geniale scultore, quando invece suona altissimo elogio.

In quei primi secoli del rinascimento, così avventurati per l'arte, era ignoto il plagio. Ciascuno desumeva dalle opere altrui quanto vi era di nuovo e di buono, caratteristico del momento evolutivo, immedesimato, perchè nato da essa, colla vita del tempo e divenuto patrimonio comune; e se ne valeva come fatto suo, studiandosi, non già di imitarlo pecorescamente, ma di perfezionarlo o, come dicevasi allora, di *migliorarlo*. Senza cosiffatti miglioramenti, dovuti a veri artisti, non sarebbe stata possibile allora, nè mai l'evoluzione dell'arte, non si sarebbe avuto il carattere specifico di ogni suo periodo evolutivo e tanto meno stilistico di ciascun secolo. E tali furono i procedimenti dell'arte presso ogni popolo, in ogni tempo. Agli imitatori, inetti ad ogni miglioramento, si lasci invece la parte, che hanno sempre avuta nella decadenza dell'arte. E la decadenza si ebbe anche nel periodo del Rinascimento, ma non nel secolo XV. E si ebbe poi in quel periodo, come si ebbe in ogni periodo storico; perchè tutte le forme dell'arte, prima o poi, sono per legge umana destinate a decadere. E non per altro è stato detto che ogni stile ha il suo barocco: la locuzione è impropria, ma il fatto è vero.

E ora io domando: È più naturale che, dato quel primo esordire della riforma classica in architettura, Donatello, come opina il de Fabriczy, per essere un *genio straordinario, uscendo dalla corrente dell'evoluzione regolare,* scolpisse nel 1423 quel tabernacolo, opera nel suo genere perfettissima; o invece, perchè più consono al vero, più nel carattere dell'artista e in piena conformità dell'evoluzione dell'arte, che Donatello lo scolpisse nel 1463? E che difficoltà può esservi nell'età, cui era pervenuto? Il tabernacolo era un'opera, che molto meno dei pergami di

[1]) *L'autel majeur du dôme de Modène. Gazette des Beaux Arts,* 1902. (Vedi anche l'articolo di lui nella *Miscellanea,* n. 1. – *N. d. D.*).

Digitized by Google

S. Lorenzo richiedeva l'esecuzione propria della sua mano; e di quei pergami, nonostante gli acciacchi della vecchiezza, *il miserando paralitico* [1]), come per equivoco lo chiama il de Fabriczy, scolpì le più belle storie, ammirabili per la maestria dell'esecuzione e per il *pathos* drammatico.

Concludo: Chi, dopo avere, a modo suo, per fargli dire quel che non dice, corretto il documento del 29 marzo 1463, asserisce che, se la statua non entra bene nella nicchia del tabernacolo, Donatello *prese abbaglio non adattando l'altezza della sua statua allo spazio disponibile per la sua incorniciatura, mediante una nicchia ossia tabernacolo;* chi ciò asserisce, per dotto che sia e benemerito dell'arte nostra, non ha il diritto di *protestare* contro una presunta *offesa alla dignità del genio di Donatello.* Il quale ebbe, se altri mai, in sommo grado, nè il de Fabriczy può ignorarlo, la prescienza del giusto effetto delle sue opere, il sentimento infallibile dell'*ubicazione estetica.*

B. Marrai.

BIBLIOGRAFIA

Adolfo Avena. *Monumenti dell'Italia Meridionale. Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Provincie Meridionali. - Volume I, del Periodo MDCCCXCI-MCMI. Roma MCMIII, Officina Poligrafica Romana.*

La bella pubblicazione, di carattere prettamente scientifico, serve a meglio illustrare i più cospicui edifizi monumentali dell'Italia Meridionale con nuove ricerche storiche e nuovi dati di fatto desunti dallo studio diretto dei monumenti stessi. Nella brevità di un semplice cenno non possiamo soffermarci - come meriterebbe il bel volume - sulle singole opere d'arte che sono oggetto di osservazione ed esame per parte del solerte architetto: ci piace però ricordare come l'Avena, intenda a dovere il culto per gli antichi monumenti e il restauro di essi - di che fanno fede le seguenti sue parole: « Non è possibile toccare un monumento dall'arte consacrato all'ammirazione, senza averlo prima molto studiato, molto amato; e chi lo conserva e lo fa sicuro di vincere ancora le leggi fatali del tempo; chi lo studia e ne scruta le bellezze, compie una funzione altamente civile ». Parole tanto più encomiabili dacchè, scorrendo il volume e prendendo cognizione dei lavori eseguiti dall'Ufficio che egli dirige, si avverte subito che non furono vanamente pronunziate e che ad esse ben corrisposero i fatti.

Andrea Guardi, scultore fiorentino del secolo XV. *Seduta ordinaria della Kunstgeschichtliche Gesellschaft di Berlino. (10 ottobre 1902).*

Comunicazione del dott. P. Schubring su « Andrea Guardi », uno scultore fiorentino che lavorò in Pisa circa la metà del secolo XV. Sapevamo già di un maestro Andrea da Firenze che dimorò in Pisa tra il 1451 e il 1464: nel 1451 fece un altare per la cappella di S. Ranieri, nel Duomo, - e ne dobbiamo forse riconoscere gli avanzi in tre bassirilievi raffiguranti le Virtù, in Camposanto -: fino al 1462 lavorò alle finestre del Camposanto con suo fratello, maestro Guardi. Un Bernardino di maestro Andrea Guardi nel 1478 lavorava ad una pila pel Duomo: allora, il nome del nostro artista sarebbe: Andrea di Francesco Guardi da Firenze: e potrebbero esser di lui i sei bassirilievi, con le allegorie della Virtù, nel Coro di S. Maria della Spina; bassirilievi attribuiti dai documenti ad un Andrea da Firenze, e da taluni ad Andrea di Lazzaro

[1]) Il Vasari dice che soffriva di *parletico,* che è ben altra cosa.

Digitized by Google

Cavalcanti da Buggiano, nonostante le differenze dello stile. Oltre questi rilievi, ecco, secondo lo Schubring, l'elenco delle opere che Andrea Guardi compì in Pisa: Le tre allegorie per l'altare di San Ranieri – tre tabernacoli, uno nel Museo Civico, uno in San Michele al Borgo, uno in Santa Caterina: il primo simile a quello di Bernardo Rossellino in Santa Maria Nuova (di Firenze) e più a quello di Santa Chiara che è oggi nel South-Kensington Museum – due Madonne in Camposanto – una nella parete orientale del Duomo sopra la porta di Bonanno – una quarta nella raccolta Kann in Parigi – finalmente la tomba Ricci in Camposanto. Da queste opere si possono rilevare i caratteri dell'arte di Andrea Guardi: egli continuò la maniera di Donatello; forse conobbe anche ed imitò Michelozzo, e dopo la partenza di Donatello frequentò, come molti altri, la bottega di Bernardo Rossellino. In Firenze, non conosciamo nessuna opera del nostro Andrea: forse – suppone lo Schubring e non sappiamo su qual fondamento – gli si potrebbero attribuire i bassirilievi nel cortile del Palazzo Medici. Torneremo sull'importante memoria non appena lo Schubring l'avrà pubblicata con più largo appoggio di notizie e di prove.

G. P.

NOTIZIE VARIE

Il Capolavoro sconosciuto sarebbe secondo il Dott. Romualdo Pántini, che lo illustra nel *Marzocco* dell'11 gennaio, la lunetta di scuola robbiana esistente nel corridoio dell'Ospedale di S. Maria Nuova, che l'egregio critico non esita di attribuire addirittura a Luca. La lunetta, che sino dall'estate dell'anno scorso fu vista ed apprezzata, secondo il suo giusto valore, da molti intelligenti e studiosi d'arte, non manca nel suo complesso di un certo effetto drammatico; ma nessuno vorrebbe, dopo matura riflessione, pronunziare il nome del grande scultore fiorentino davanti a quelle figure di forme così grette e meschine, dalle estremità scorrette, dalle pieghe sommariamente e superficialmente intese e riprodotte.

Sarebbe quindi stato meglio ritardare di qualche po' la solennità del troppo affrettato battesimo, e non pure d'un *capolavoro,* ma del *capolavoro sconosciuto!*

Il furto di una Opera Robbiana. — L'insigne opera d'arte, di cui dobbiamo lamentare la perdita e che da un antico tabernacolo posto sulla via del Mugello fu trasportata nel 1890 nell'Oratorio della Confraternità della SS. Annunziata presso Calenzano, rappresentava una Deposizione: nel centro la Vergine seduta ai piedi della Croce teneva sulle ginocchia il corpo del Redentore sorretto alle due estremità dalle Marie. In alto una Gloria d'Angioli. Le figure bianche su fondo azzurro erano di grandezza poco minore del vero e tutta la composizione aveva all'intorno un fregio finissimo di frutte, foglie e fiori a colori svariati. Nella parte inferiore si leggeva la seguente iscrizione: *O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* Questa scultura era attribuita a Luca della Robbia.

Noi non siamo in grado di dare agli studiosi un'idea più precisa del pregevole lavoro scomparso perchè non ne fu mai eseguita la fotografia. Anzi, a tal proposito ci permettiamo raccomandare a chi spetta, che alle schede inventariali degli oggetti i quali abbiano pregio per l'arte o interesse per la storia, e che si conservano nelle chiese delle nostre campagne o anche sulle pubbliche vie, in luoghi non facilmente accessibili, si aggiunga la riproduzione fotografica loro. Ciò servirà meglio a guarentirli da possibili sostituzioni e darà anche modo alle Autorità e al pubblico di apprezzarne tutta l'importanza.

Per Masaccio. — Il comitato costituitosi per celebrare il centenario dalla nascita di Masaccio, ha deliberato di commemorare l'in-

Digitized by Google

signe artista con un discorso che Gabriele d'Annunzio ha promesso di tenere nella seconda quindicina del prossimo aprile nel teatro di San Giovanni in Valdarno. Frattanto di Masaccio hanno già parlato il dott. Romualdo Pántini, con una elaborata conferenza tenuta nelle sale della *Pro Cultura*, e l'avv. Lupi nel paese natio del pittore.

Nell'adunanza che il Comitato stesso tenne in Firenze, in una sala della Biblioteca Laurenziana, fu pure espresso il voto che la cappella de' Brancacci nella Chiesa del Carmine sia ridotta a migliori condizioni di luce e che sieno tolte quelle aggiunte dei secoli posteriori che ne deturpano l'armonia e distolgono inopportunamente l'occhio del visitatore dall'ammirazione dei celebri affreschi.

Per Santa Croce. — Per rimanere ammirati del tempio di Santa Croce basta conoscere come nella sua Cantica *I Sepolcri* lo abbia sublimato Ugo Foscolo. L'arte si è rivelata anche in Santa Croce, ma ciò che rende venerando quel luogo per tutti sono le spoglie dei famosi che vi riposano.

L'Italia dice dunque di amare quel sepolcreto; ma se veramente lo ama perchè non ne provvede al decoro? Santa Croce aveva un portico sul lato nord, che si affittava per avere i mezzi di provvedere annualmente a quell'edifizio; insistei per dieci anni perchè si riparasse a quella vergogna, per la quale alla fine trovai ascolto nell'onorevole Ferdinando Martini, e quella vergogna cessò. Ma chi provvederà a quel tanto che manca a restituire quella fabbrica all'antico decoro? Chi provvederà alle 16 finestre che in Santa Croce stanno chiuse con mattoni in luogo di vetri e senza più un solo affisso? È a questo modo che si provvede a un edifizio che si dice esserci caro?

Che parlare di arte per Santa Croce quando quel tempio si conserva così?

Delle cose dell'arte in Santa Croce, dunque in altra occasione; oggi per essa si parli delle riparazioni urgenti, non di altro.

(*Pietro Franceschini*).

Nella **Strenna Dantesca,** *compilata da Orazio Bacci e G. L. Passerini* (Firenze, Lumachi, 1903), indichiamo i seguenti scritti che attengono alla storia dell'arte: I. Del Lungo, *Le case degli Alighieri in Firenze* (con riproduzione del disegno di restauro dell'architetto Castellucci); I. B. Supino, *Le medaglie di Dante nel Museo del Bargello* (con tre tavole fuori testo). Il volume contiene scritti importanti di Giosuè Carducci, A. Fogazzaro, F. D'Ovidio, G. Mazzoni, G. Mestica, ecc.

RECENTI PUBBLICAZIONI

Elfried Bock. *Cornici fiorentine e venete, gotiche e della Rinascita.* F. Bruckmann. Monaco, 1902.

Bibliografia internazionale. *Storia dell'Arte:* edita da Art. v. Jellinek. Anno primo, 1902. Fascicolo 1°, aprile; fascicolo 2°, luglio. Berlino. B. Behr. Ne escono 6 fascicoli ogni anno. L'abbonamento annuale è di dieci marchi.

Scano Dionigi. *Cagliari medievale.* Impressioni d'arte. Cagliari, 1902.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

PASQUALE PAPA

L'INSEGNAMENTO DELLA STORIA DELL'ARTE

NEI LICEI

LETTERA

AL PROF. I. B. SUPINO

Il prof. Pasquale Papa c'indirizza questa lettera, che tratta di un grave argomento del quale la *Miscellanea* non può nè deve disinteressarsi. La uniamo a questo fascicolo, sperando che i nostri lettori e quanti amano l'arte in Italia rivolgano l'attenzione a un problema di massima importanza per la nostra cultura, e si affrettino a discuterne la soluzione proposta e vagheggiata dal chiaro professore.

LA DIREZIONE.

Digitized by Google

Digitized by Google

L'INSEGNAMENTO DELLA STORIA DELL'ARTE
NEI LICEI [1])

CARO ED EGREGIO AMICO,

Nel primo fascicolo della sua importante *Miscellanea* Ella, annunziando e lodando la *Kunstgeschichte in Bildern* dell'editore Seemann, il quale aveva già dato agli studiosi dell'Arte gli utili atlanti dello Springer, accenna opportunamente alla *vexata quaestio* del modo e della misura in cui, dato che si potesse, si dovrebbe praticare nelle nostre scuole medie l'insegnamento della Storia dell'Arte. Dico del modo e della misura, perchè sulla necessità e, vorrei dire, sul dovere di non tener chiusi piú a lungo ai giovani dei licei e degli istituti medi in generale il tesoro dei nostri capolavori artistici, mi pare che oramai ci troviamo tutti d'accordo, anche quelli che soli potrebbero, e non vogliono, tradurre in fatto l'idea vagheggiata, anche, e non è poco, il mio amico prof. Pistelli, il piú amabile scettico, che io abbia mai conosciuto [2]). Ella assai meglio di me sa quanto l'Italia, in questo campo, ha da imparare, arrossendo, dalla Germania, dall'Inghilterra, dall'America e oggi anche dalla Francia, dopo il prezioso libro del Perrot, purtroppo non avvertito, o appena, tra noi, e che discute, con l'autorità e la sicurezza, che al suo Autore derivano dalla lunga esperienza e dalla vasta dottrina artistica, questo problema della Storia dell'Arte in rapporto con l'insegnamento secondario; problema della cui gravità Ella mostra di aver piena coscienza, occupandosene e preoccupandosene nelle primissime pagine della sua bella Rivista.

Vi fu un momento, quando l'on. Panzacchi entrò a far parte del Ministero dell'Istruzione, che tutti noi, i quali sentiamo e andiamo da lunga mano deplorando questo vuoto nell'educazione intellettuale dei nostri

---

[1]) La parte sostanziale di questo scritto fu già da me esposta tre anni or sono in una lettera al Comm. Torraca, allora Direttore generale dell'insegnamento secondario. Egli se ne interessò vivamente, e prese a cuore le mie considerazioni e proposte; ma, per la sua uscita dal Ministero, non ebbe tempo di mostrare *del* suo *amor piú oltre che le fronde*. Ritornai sull'argomento l'anno successivo nella relazione inviata al Ministero, in conformità della circolare Panzacchi, alla fine del corso di Storia dell'Arte che feci nel Liceo Michelangiolo di Firenze. Per ultimo ho insistito sulla mia idea, rispondendo a quella specie di *referendum* promosso dalla Commissione che studiava la riforma del regolamento per le scuole secondarie.

[2]) Il Prof. Pistelli scrisse su questo soggetto un garbato e vivace articolo, *Per l'arte nelle scuole*, in *Medusa* del 3 agosto 1902. Agli argomenti di lui aggiunse corollari preziosi il prof. Guido Mazzoni, in un articolo pieno di buon senso e di brio pubblicato nel *Giornale d'Italia* del 21 agosto 1902.

Digitized by Google

giovani, credemmo che finalmente fosse entrato alla Minerva l'uomo meglio potenziato a riparare il danno e la vergogna durati oramai troppo tempo, e ad aprire i battenti delle nostre scuole a una disciplina che ha, per lo meno, tanta ragione di essere, quanta ne hanno la Storia letteraria e la civile. Ma all'egregio Uomo, che pure era animato dalle migliori intenzioni, dovettero opporsi chi sa quali insormontabili ostacoli, se altro non gli fu concesso che raccomandare in via di esperimento, a chi ne avesse voglia tra i professori di Lettere, e quando se ne presentasse l'opportunità nella trattazione della Storia letteraria e civile o nell'esegesi della *Commedia*, di spargere sobriamente qua e là, come un pizzico di sale, qualcuna delle piú elementari notizie d'Arte. Era a un dipresso come lavare un mattone; tuttavia, poichè si cominciava a riconoscere da parte del Governo la necessità di prendere in esame la questione, si sperò che questo tentativo, comunque compiuto, potesse valere, in seguito, quale punto di partenza e quale norma a provvedimenti serî e definitivi.

In questa speranza molti insegnanti si posero all'opera col massimo zelo, i piú interpretando con assai larghezza la circolare ministeriale e facendo ogni sforzo per dare anche a questi primi esperimenti carattere di serietà e renderli efficaci. Parecchie relazioni a fin d'anno dovettero giungere al Ministero, o almeno furono mandate a quella volta; ma disgraziatamente non ci trovarono piú l'on. Panzacchi, e neppure il Comm. Torraca, uno dei pochissimi ben disposti ad affrontare il problema. Cosí quegli tra gli insegnanti, che si erano accesi di entusiasmo e di speranza, dovettero persuadersi una volta ancora della grande sapienza di Figaro, che *tout finit par des chansons,* e che a nessun ministro forse o sottosegretario passerà mai piú per la mente di far qualche cosa in favore della Storia dell'Arte, una volta che vi si era inutilmente provato un uomo come il Panzacchi, vale a dire un critico d'Arte eminente e professore di Storia dell'Arte, che per giunta è convintissimo della necessità di non disgiungere piú a lungo la coltura artistica dalla letteraria, e crede alla possibilità che l'Arte entri nelle scuole. [1]) Può darsi bensí che questi insegnanti avessero torto di disperare, come ebbero torto di farsi troppe illusioni: in Italia non si sa mai; un ministro che non sia parente neppur lontano dell'Arte e

[1]) Si leggano le sensate parole che il Prof. Panzacchi scrive, proemiando alla *Storia dell'Arte* del dott. Lipparini (Firenze 1902). « So che la introduzione nei nostri istituti secondari dell'insegnamento della storia artistica ha sollevato obbiezioni: la prima e la piú forte è che con essa si vanno ad aumentare i programmi scolastici, già tanto ponderosi! Ma questo non può essere un ostacolo insuperabile che per coloro (e dove sono?) che credessero alla sacra intangibilità dei nostri attuali programmi. Se modificazioni dovranno aver luogo, è certo che la materia destinata a approfittarne dovrà essere questa, la quale possiede, oltre la sua indiscutibile utilità, il pregio di essere volentieri accettata dagli spiriti giovanili, anche per certa sua intrinseca amabilità, che tutti intuiscono e a cui tutti si arrendono volentieri ».

Digitized by Google

della Letteratura, potrebbe un bel giorno far più e meglio per la Istruzione e per l'Arte, che un letterato od un artista. Comunque però, è un fatto che, per ora almeno, le nostre discussioni, come la vegetazione sporadica dei manuali e manualetti, buoni o cattivi che siano, venuta su dalla circolare Panzacchi, son tutta roba che sembra destinata a lasciare il tempo che trova. Tuttavia quante discussioni nel mondo non si riducono a mere accademie? E quante accademie non sono meno nobili di questa, che pure ho fede debba in un giorno vicino o lontano passare necessariamente dall'ordine delle idee a quello dei fatti? Voglia dunque permettere, egregio Amico, a me che ho tentato con la miglior volontà della terra di dare una soluzione pratica al non facile problema, voglia permettere, dico, di esporle la mia modestissima opinione in proposito, senza pretendere, Dio liberi, ad infallibilità, come potrebbe, calunniosamente però, far sospettare il mio nome.

Il problema va sdoppiato prima di affrontarlo, e bisogna avere il coraggio di prendere il toro proprio per le corna, se si vuole abbatterlo sul serio, e non scaramucciare facendo capriole, come coi tori dei circhi equestri. Due sono dunque le questioni da risolvere: la prima, come introdurre fra i molteplici insegnamenti liceali anche questo nuovo della Storia dell'Arte; l'altra, con quali criteri didattici esso debba essere impartito. Siffatta distinzione è necessaria, perchè discutere il modo d'insegnare questa disciplina nelle scuole medie, senza aver prima trovata la via di farvela entrare né i professori che la possano insegnare, parmi presso a poco come mettersi a discutere di quanti piani debba essere una casa e come se ne debbano distribuire i quartieri, prima di averne segnata la pianta.

Ho detto fin da principio che siamo tutti d'accordo nel riconoscere l'enormezza, mi si perdoni la parola, che dai nostri studi secondari, specialmente classici, sia lasciata fuori, quasi di nessun conto e di nessun interesse, tutta la storia delle nostre arti figurative, come se essa con la storia politica e letteraria non costituisse un fattore vivo ed integrante nella genesi e nello sviluppo della civiltà italiana. Ai giovani dei nostri licei noi possiamo negare la licenza, se ignorano i titoli delle opere latine del Petrarca, di cui nessuno di essi vedrà mai probabilmente neppure il frontespizio; se non hanno un'opinione sul colore dei capelli e della barba del Divino Poeta; ma siamo obbligati a rispettare la loro ignoranza, quando confondono una statua di Donatello con una del Bernini, quando dicono che il *Giudizio universale* è la più bella scultura di Michelangelo, o che Raffaello fu discepolo di Giotto, ed altri orrori di questa tacca [1]). Del resto chi ha mai insegnato loro nulla di storia artistica?

[1]) A questa ignoranza della generalità dei nostri scolari in fatto d'Arte, fa riscontro

Digitized by Google

Cosí essi si giustificano, e non hanno tutti i torti; ma questa, che per loro è legittima giustificazione, si risolve in fin dei conti in una grossa vergogna per noi. E, badi, se lo scapito si limitasse soltanto ad un difetto di coltura nei giovani, il male, per quanto grave, sarebbe ancora tollerabile; ma non è più tale, quando diminuisce, danneggia e dissecca la fonte stessa della loro educazione morale.

Ella, ottimo Amico, dice parole d'oro, quando scrive che « lo studio della Storia artistica dovrebbe avere un intento estetico ed educativo; aprire l'animo e la mente ad intendere le sublimi creazioni del bello, a penetrare nello spirito delle opere dei grandi antichi maestri, che nel Medioevo e nel Rinascimento diffusero tanta vivida luce d'idealità e di bellezza. » Proprio cosí; l'Arte è una forza mirabile per trarre in alto lo spirito specialmente dei giovani, i quali, (e non tanto è colpa loro, quanto delle mutate condizioni sociali), sono a malincuore costretti di abbandonarsi a correnti non troppo limpide di passioni egoistiche, e a porre piú in basso il segno delle loro aspirazioni. Non è dunque colpevole negligenza lasciare inoperosa una leva cosí potente, quale è l'Arte in tutte le sue espressioni ideali e vivificatrici? Nè è fittizio questo bisogno, di avere cioè sotto gli occhi le forme piú perfette, in cui si è, direi, incarnata l'idealità umana, se esso si rivela nello studio continuo di farle rivivere anche nelle manifestazioni piú semplici e modeste della vita: valga a darne una prova l'industria che da ogni parte dilaga delle cartoline illustrate. Perchè dunque la scuola soltanto dovrebbe esser tagliata fuori di questo movimento verso la bellezza ideale lottante contro la volgarità e l'egoismo? È egli mai possibile ciò? Ed esiste fra le persone di senno una sola che non senta la bruttura di questa grossa macchia che si distende sulla educazione intellettuale e morale delle moderne generazioni?

Non che nella piú larga educazione artistica da noi propugnata debba credersi che sia riposta la panacea per tutti i mali che tormentano la nostra società: lasciamo questo mestiere ai Dulcamara; ma non sarebbe

---

quella non meno deplorevole, e certo piú dannosa, degli orecchianti di storia artistica, i quali, ignorandone anche l'alfabeto, pretendono di insegnarla altrui coi loro libri. Già il prof. Mazzoni, nell'articolo citato, ne ha addotto alcuni esempi edificantissimi: io ne aggiungerò qualche altro non meno edificante. Ecco ciò che si legge a proposito dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona, eretto all'ingresso di Castelnuovo a Napoli verso la metà del sec. XV, in un *Bollettino* di un *Collegio di Ingegneri ed Architetti* di una grande città: « Ne fu architetto Giovanni Pisano!!! venuto da Firenze dopo il 1266, seguendo Carlo I d'Angiò; ma il lavoro fu ultimato sotto la direzione del Masaccio per avere il Pisano fatto ritorno in patria!!! » - E in una Storia della pittura stampata a Torino nel '97 (apro a caso per non trovarmi impacciato nella scelta), a pag. 44, parlando di Giotto, si dice: « Nel PALAZZO DELLA SIGNORIA di Firenze dipinse il ritratto di Dante Alighieri », e a pag. 59, dell'Orcagna: « Ornò di PITTURE il Tabernacolo della Madonna all'orto S. Michele! », e a pag. 67 si ripete due volte che Masaccio e il Lippi ebbero la protezione del grande DUCA Cosimo dei Medici; e via di questo passo.

Digitized by Google

forse abbastanza, se l'Arte, ingentilendo i caratteri, riuscisse ad attenuare gli effetti, ad alleggerire il peso di questi guai inevitabili, col toglier via almeno quella parte che deriva dalla selvatichezza dei costumi e dal materiale egoismo dei cuori? Gli inglesi, che tutti dicono gente pratica, vanno da tempo predicando la verità di questa grande funzione che ha l'Arte tra gli uomini, sia nel campo ideale che nel reale; basta ch'io ricordi solo le belle parole che il Lubbock, grande autorità di scienziato e d'artista insieme, scrive nel suo bello e buon libro *I piaceri della vita:* « La missione dell'Arte, sotto certi aspetti, può assomigliarsi a quella della donna. Il suo ufficio non è tanto di prender parte all'aspra battaglia della vita, quanto di circondarla di un'aureola di bellezza, e di trasformare in gioia il lavoro. »

Ma l'esser concordi nel riconoscere un errore non è, purtroppo, la stessa cosa che aver avvisato al modo piú saggio di ripararlo. La circolare dell'on. Panzacchi del 20 novembre 1900, che è pure un documento importante nella storia della nostra legislazione scolastica, come quello che rappresenta il primo passo (seguirà mai il secondo?) verso la sospirata riforma, si riduce in sostanza a un semplice, platonico incoraggiamento, ad una raccomandazione al buon volere degli insegnanti di Letteratura e di Storia civile di non lasciarsi sfuggire, quando si presenti, l'occasione di porgere agli scolari notizie di storia artistica. Ma, oltre che la circolare non viene a raccomandar cosa che non siasi già praticata per lo innanzi nell'insegnamento della Storia letteraria e civile, io credo che non sia questo il concetto che dobbiamo dare ai giovani della storia dell'Arte nostra, che è come dire del primo e piú grande fattore della nostra civiltà, della nostra ragion d'essere, direi quasi. A proporzioni cosí meschine ed omeopatiche dobbiam noi ridurre l'augusto e mirabile tesoro dell'Arte italiana? Da una foresta vergine cavare un mazzetto di steccadenti? Non questo ha certamente voluto il prof. Panzacchi, e a noi piace credere, che se la vita sua di vice-ministro fosse stata meno breve, quella circolare non sarebbe rimasto l'unico segno di benevole parole, che finora il Governo abbia concesso alla causa dell'Arte nelle nostre scuole.

Sarebbe assurdo tuttavia pretendere che si debba e si possa d'un tratto istituire negli istituti secondari cattedre di Storia dell'Arte con insegnanti speciali, esami, libri di testo e tutto l'altro pesante armamentario che accompagna ciascun insegnamento. Gli scolari, sia giusto o esagerato il lamento, si dicono già in eccesso gravati di lavoro, e farebbero il viso dell'arme alla nuova disciplina, se si presentasse con simili guerniture; bisogna invece circondarla non di strumenti di noia e di martirio, ma di ogni possibile attrattiva, e questa volta, per fortuna, la materia stessa si presta con assai docilità ad essere cosi preparata ed ammannita, purchè, ben s'intende, tutto ciò non detragga nulla alla se-

Digitized by Google

rietà dell'insegnamento stesso. Ma su questo tornerò piú tardi; qui giova affrontare la questione degli insegnanti.

Un insegnamento serio non si improvvisa per virtú di un decreto ministeriale, e anche su questo punto siamo all'unisono col prof. Pistelli: in Italia poi sarebbe oggi impresa assai ardua trovare il personale idoneo, cui affidare con animo tranquillo la nuova cattedra. La ragione mi pare principalmente questa, che ai nostri laureandi di Filologia si apprendono di certo molte cose belle e utili, e si cerca di risparmiar loro la fatica anche di quelle che potrebbero imparare da sè, ma non si dà poi la piú elementare nozione di Storia artistica, poichè l'Archeologia ha altri intendimenti, e, ad ogni modo, è circoscritta al mondo classico. Cosí che la questione da questo lato si presenterebbe insolubile, se non volessimo appigliarci ad espedienti consigliati, anzi imposti, dalle condizioni attuali del nostro ordinamento universitario. Le cose andranno in altra guisa quando in tutte le nostre Facoltà di Lettere sarà istituita e resa obbligatoria quella cattedra di Storia dell'Arte, che non manca in nessuna delle Università di Germania e di altri paesi, mentre presso di noi costituisce un privilegio eccezionale di una o due Università solamente, e una o due rondini, è noto a tutti, non fanno primavera. Quando i valentuomini, come il Venturi e come lei, caro Amico, saranno moltiplicati in Italia, allora sí che fiorirà la primavera artistica anche fra noi.

Intanto come risolvere il grave problema? Non è il caso di pensare ad un semplice ritocchino dei programmi vigenti, aggiungendo, per esempio, in quello di Storia letteraria o di Storia civile un qualche capitolo che alla coltura artistica avesse riguardo, perchè ciò sarebbe un pannicello caldo, presso a poco come la circolare del 20 novembre 1900, e le parole di Giorgio Perrot, nel volume testè accennato, danno conforto al mio giudizio: « Si l'enseignement dont nous plaidons la cause, scrive saggiamente l'illustre Uomo, n'a pas son programme propre et sa place marquée dans l'horaire du lycée, s'il n'est pas donné à heure fixe, dans une salle aménagée à son intention et pourvue de l'appareil nécessaire, s'il ne l'est pas par un professeur spécial ou tout au moins spécialisé pour le temps de la leçon, rien ou presque rien ne sera changé au régime antérieur. Il n'y aura qu'une circulaire ministérielle de plus, qui sera bien vite tombée dans le gouffre où vont les vieux papiers et les vieilles lunes. Les habitudes prises seront les plus fortes, et tout ce que l'on aura obtenu des maîtres c'est qu'ils citent quelques noms et quelques dates de plus, noms d'artistes et dates de la construction des édifices, que l'on essayera de faire entrer, avec tant d'autres dates et tant d'autre noms, dans la memoire des lycéens, déjà si surchargée et si bourrée. » [1]).

Queste considerazioni del Perrot, che valgono in Francia come in Italia,

[1]) *L'histoire de l'Art dans l'enseignement secondaire.* Paris, 1900, pag. 111-112.

Digitized by Google

ci porterebbero a concludere, che condizione prima ed assoluta per dar vita a questo insegnamento dovrebbe essere quella di avere professori speciali, con orari e gabinetti e biblioteche proprie, e un assegno pecuniario per provvedere la scuola di un materiale di corredo indispensabile alle lezioni, le quali dovrebbero essere non tanto teoriche, quanto, e specialmente, pratiche ed oggettive. E non potendo avere tutto ciò, un'altra conclusione logica si presenterebbe inesorabile, quella del prof. Pistelli, che *di Storia dell'Arte nelle scuole secondarie non si deve parlare per ora.* Giacchè il lasciare, come egli vorrebbe, alla libera iniziativa dei pochi volonterosi di fare, come possono e come vogliono, questo insegnamento, è come tornare a dire: non se ne faccia nulla, finchè le Università non abbiano preparato gli studenti, e gli studenti non siano diventati maestri, cioè fino alle famose calende! E questo è altresì il pensiero del Comitato della *Società italiana per gli studi classici,* che lo espresse e formulò in una relazione pubblicata nel fasc. 38 dell'*Atene e Roma.* Bisogna invece persuadersi che l'ottimo è nemico del bene, al quale, e forse anche al mediocre pur di cominciare, dobbiamo attenerci nel caso nostro. Non potendo dire col figliuolo di Alessandro VI: *aut Caesar aut nihil,* perchè troppo ci dorrebbe di ridurci, come lui, al *nihil,* e aspettando di poter introdurre nei nostri istituti secondari cattedre di Storia universale dell'Arte, affidate a professori specialisti, i quali, forniti dei mezzi necessari, portino nella trattazione di questo importantissimo ramo della nostra coltura severità di metodo e originalità di vedute, in attesa, ripeto, di quest'êra novella, per ora assai remota, bisognerà necessariamente restringere i nostri desideri entro limiti piú modesti, come richiedono le presenti condizioni economiche e didattiche delle nostre scuole. Occorrerà, in altre parole, valersi del personale che offrono i nostri licei, affidando ad uno dei professori delle materie letterarie l'incarico d'insegnare anche la Storia dell'Arte.

Ma quale di essi sarà meglio indicato a questo ufficio?

Fra i vari insegnanti liceali su due soli mi sembra che possa cadere la discussione circa la scelta, per la natura del loro insegnamento molto affine a quello della Storia artistica, voglio dire sull'insegnante di Storia letteraria e su quello di Storia civile. Il Perrot, nel libro dianzi ricordato, pur non escludendo la cooperazione di elementi estranei agli istituti, quando essi fossero sotto mano o volessero prestarsi di buon grado, preferirebbe che nella maggior parte dei casi il professore di Storia civile fosse chiamato ad insegnare anche la Storia dell'Arte. Ma le sue ragioni, che sono di gran peso per le scuole di Francia, non hanno, a me sembra o m'inganno, lo stesso valore in Italia. Difatti in Francia già nei programmi di Storia civile è dato luogo, per quanto limitato, a nozioni di Storia artistica, quindi in certo modo i professori di quel ramo dell'in-

Digitized by Google

segnamento sono preparati, meglio che qual si voglia altro dei loro colleghi, ad adempiere il nuovo ufficio. Inoltre negli esami per i concorsi alla così detta aggregazione di Storia e Geografia è riservato, sebbene non prescritto dai regolamenti ma affidato al solo criterio della commissione esaminatrice, anche un posto alla Storia dell'Arte, e i candidati devono in quella, come nelle altre materie, dar prova delle loro cognizioni. Finalmente le Scuole di Atene e di Roma sono per la Francia vivai di cultori seri e dotti della Storia e dell'Archeologia artistica, e questi studiosi, compiuto il loro alunnato, entrano la maggior parte nell'insegnamento secondario, recandovi il tesoro dei loro studi geniali e delle loro osservazioni fatte sul vivo delle opere d'arte.

In Italia nulla di tutto ciò. Non dico che alcuni dei nostri insegnanti di Storia non potrebbero, con competenza acquistata in virtù di studi speciali, adempiere lodevolmente l'ufficio d'insegnare Storia dell'Arte; ma queste sono scarse eccezioni. Son convinto invece che quasi tutti gli insegnanti dei nostri istituti secondari sono capaci di mettersi in grado, nel tempo piú breve, d'impartire questo insegnamento, con scrupolosa coscienza. Dacchè non si tratta di cognizioni tecniche, ma della Storia dell'Arte nostra, per narrare la quale ai giovani dei licei non occorre possedere conoscenze speciali di disegno, di pittura o di plastica (tanto meglio se queste conoscenze si posseggono), alla stessa guisa che per fare la storia della poesia non è necessario di esser poeti. Basterà aver gusto, esser famigliari con gli studi seri e metodici, sapersi valere del materiale bibliografico e, sopratutto, possedere una scintilla di entusiasmo, senza del quale, qualunque sia l'insegnamento, non è possibile esercitare sull'animo dei giovani nessuna salutare ed efficace influenza.

Ma non dell'attitudine dei nostri insegnanti liceali a prepararsi alla nuova disciplina noi qui dobbiamo discutere, bensí dell'opportunità e della praticità di affidar questa all'uno piuttosto che all'altro di essi, la scelta dovendo essere, come dirò, coordinata a un provvedimento generale, per evitare tra i vari insegnamenti, il piú che sia possibile, disformità, che non vanno mai scompagnate da complicazioni e talora anche da ostacoli non lievi. Penso dunque che nel professore di Lettere Italiane si riscontrino, meglio che in alcun altro, le condizioni piú favorevoli per affidare a lui l'insegnamento della Storia artistica. Nessuno vorrà negare che appunto il professore d'Italiano si trovi, per la natura stessa del suo insegnamento, in una provincia limitrofa a quella della Storia dell'Arte: se egli deve apprendere e far gustare ai giovani i capolavori della nostra Letteratura, di quanto non ne verrebbe rafforzato e integrato il suo insegnamento letterario da quello artistico? Quanta luce non attingerebbe l'uno dall'altro? Piú stretti ed evidenti sono i rapporti tra le opere letterarie e quelle delle belle arti, rapporti che il professore di Storia letteraria, è in grado piú degli altri di far rilevare. Inoltre lo studio delle

Digitized by Google

Lettere è quasi sempre accompagnato da un certo sentimento artistico, che d'altra parte si riscontra di rado in quello della Storia civile, oggi soprattutto che essa va spogliandosi anche nelle scuole secondarie della forma icastica ed aneddotica, per esser trattata con la severità della critica e della scienza, per quanto è comportabile con lo sviluppo intellettuale e col grado di coltura dei giovani liceali.

Ma, dato quindi che al professore d'Italiano sia, in massima, piú opportuno affidare l'insegnamento artistico, sarà egli possibile, rimanendo discreti ed umani, di aggiungere all'orario del faticosissimo tra i faticosi insegnamenti letterari, che occupa già tredici ore settimanali, e non di rado le supera per il fatto della duplicazione di qualche classe, di aggiungere, dico, altre tre ore, quante almeno ne occorrono per questo nuovo insegnamento tutt'altro che leggiero, e che richiederà da parte del professore tempo non breve per una conveniente preparazione? E si consideri che non è tutto nell'orario scolastico il lavoro che incombe al professore di Italiano, perchè all'insegnamento di scuola va aggiunta la revisione dei cómpiti che richiede altre ore di applicazione. Inoltre, aumentando di tre ore l'orario, si dovrebbe compensare straordinariamente questi professori per la nuova fatica a cui sarebbero obbligati, e noi sappiamo bene che le riforme, le quali implichino un notevole aumento di spesa nel bilancio dell'Istruzione, sono morte prima di nascere, quindi le difficoltà anzichè essere appianate sorgerebbero per tale provvedimento piú gravi. E finalmente, dato anche che si giungesse a rimuovere ogni altro ostacolo, non si eviterebbe il danno che un tal sopraccarico di lavoro recherebbe, nella maggior parte dei casi, alla serietà e bontà non solo del nuovo, ma altresì del vecchio insegnamento.

Certo, ad una qualche spesa occorrerebbe pure sobbarcarsi per fornire la scuola del materiale di prima necessità, e, pur tenuto conto di un po' d'aiuto che, come vedremo, potrebbe venire agli insegnanti di Storia dell'Arte dai gabinetti di Fisica, ai libri e alle riproduzioni artistiche bisognerebbe che provvedesse il Ministero con un tenue contributo. Di qui la necessità che gl'insegnanti prestino gratuitamente l'opera loro, e, per raggiungere questo scopo senza ulteriore aggravio dei professori, non c'è, a mio vedere, che un mezzo solo, che io sottopongo al giudizio sereno del Ministro e alla discussione disappassionata dei Colleghi, come serena e disappassionata è la convinzione mia, che saprò bene sacrificare quando alla mia proposta se ne sostituisca una migliore.

L'insegnamento dell'Italiano nel liceo comprende tre parti affatto distinte, per quanto legate fra loro: l'esposizione della Storia letteraria, la lettura della *Divina Commedia* e di altri classici, la revisione dei componimenti. Chi non vede che le due prime parti sono siffattamente connesse da formare l'una il complemento necessario dell'altra, e che mal si potrebbero separare, affidandole a due insegnanti diversi?

Digitized by Google

Non così può dirsi dell'esercizio di composizione, nel quale piú che la forma, nel liceo, va curato il pensiero, seppure è lecito distinguere ciò che è organicamente ed intimamente unito e congiunto. Il professore liceale deve soprattutto por mente, nell'esercizio della composizione, che i giovani, i quali già nel Ginnasio dovrebbero aver fatto la mano ad una espressione corretta e spigliata, imparino a ragionare con dirittura, a pensare col loro cervello ed a sentire con dignità e nobiltà; deve svolgere in ognuno le qualità e le attitudini migliori, perchè la fisonomia intellettuale dei singoli alunni, anzichè scomparire in una uniformità, che non può essere se non mediocre, si delinei piú nettamente che sia possibile.

Se cosí è, se l'esercizio della composizione è opera non solo letteraria, ma, e soprattutto, psicologica e morale, estetica e pedagogica insieme, questa parte dell'insegnamento dell'Italiano, che di solito occupa un'ora settimanale per ciascun corso del liceo, non potrebbe esser tolta al professore d'Italiano ed affidata invece a quello di Filosofia, che è, o m'inganno, il piú indicato a curarla? Né si tema così facendo di scindere l'unità d'insegnamento delle Lettere Italiane. Ho già detto che quest'unità è piú apparente che reale, poichè la composizione richiede criteri e metodi a parte, ben distinti da quelli che regolano lo svolgimento della Storia letteraria e la lettura dei classici. Dell'una e dell'altra i giovani potranno servirsi come corredo di coltura; ma, scrivendo, essi devono soprattutto imparare a ragionare, correggendo le forme errate e gli abiti viziosi del loro pensiero ed acquistando il culto della semplicità e della verità. Questo l'essenziale, nè altri, meglio del professore di Filosofia potrebbe attendere ad una cosí difficile incombenza, o almeno dividerne la delicata funzione con l'insegnante di Lettere Italiane. Anzi che indebolito, mi sembra che ne uscirebbe rafforzato con vantaggio il lato estetico dell'Italiano, se si affidasse questa parte di esso a chi fa per l'appunto professione anche di estetica. Del resto nulla vieta (e si potrebbe ciò raccomandare nelle particolari istruzioni agli insegnanti) che i due professori procedano d'accordo nella scelta dei temi.

Io credo che i professori di Filosofia non avrebbero nessun motivo di lamentarsi delle tre ore, che verrebbero con tale nuovo provvedimento ad accrescere il loro orario, ben limitato in confronto di quello degli altri insegnanti. Già i piú zelanti e coscienziosi fra di essi sentono di tanto in tanto il bisogno di esercitare i propri scolari anche con lavori scritti, e questa è la migliore conferma che l'idea da me sostenuta non ha nulla di strano o di eccessivo. Ma, a parte ciò, se è vero che si pensa in alto di toglier via le disparità troppo grandi tra i professori liceali, per il numero di ore assai diverso a cui sono diversamente obbligati, con l'affidare agli insegnanti di Filosofia, come io propongo, questa parte dell'insegnamento dell'Italiano, la questione mi sembra che sarebbe risolta nel modo piú semplice e, credo anche, nel modo piú soddisfacente per tutti; mentre por-

Digitized by Google

gerebbe il mezzo d'introdurre senza aggravio di spese nel liceo un nuovo e geniale insegnamento, di cui è da tutti riconosciuta l'importanza e l'utilità. Oramai nei nostri licei le cattedre di filosofia, svecchiate dal tempo e dalla saggezza dei governanti, sono per la maggior parte occupate da giovani valentissimi e colti, i quali potrebbero essere cooperatori efficaci e preziosi degli insegnanti di Lettere Italiane, che insieme con quelli di Latino e Greco sono i veri cirenei della scuola secondaria.

Superata così la principale e piú grave difficoltà del problema, resta la parte del metodo e il criterio didattico da seguire. La prima limitazione che s'impone è quella del programma, che va ristretto entro i confini dell'Arte italiana, salvo rarissime e brevi digressioni nel dominio straniero, quando esse siano indispensabili per il retto intendimento di alcuni fatti dell'Arte nostra, che con quella di altri paesi abbiano strettissima attinenza. Anche circoscritto cosí, il campo da percorrere resta sempre troppo vasto. L'insegnante però dovrebbe aver bene in mente, che non si richiede da lui l'enumerazione minuziosa di ogni piccolo fatto artistico; ma che invece il suo insegnamento deve consistere piú che altro nel porre in luce quei dati, quelle opere e quelle figure che riassumano in sè i caratteri principali di un'epoca o di una scuola artistica, dando cosí le linee ideali che formano attraverso i secoli il gloriosissimo e magnifico edificio dell'Arte nostra. « Poco importa, come scrive sagacemente il prof. Mazzoni, che l'alunno sappia dove e quando Raffaello viaggiò; importa che vedendo riprodotti i principali e piú famosi tra i suoi capolavori, in relazione con le opere de' predecessori e de' contemporanei illustri, acquisti la chiara idea dell'arte di lui, e la collochi, come per necessaria conseguenza gli accadrà senza che quasi si accorga dell'impararlo, in una data età; nella società, cioè, da cui provenne e in cui fiorí ».

Tanto piú poi quest'insegnamento riuscirà utile e comprensibile alle menti dei giovani, quanto meno il professore vorrà isolarlo: i fatti della Storia artistica hanno stretto rapporto con quelli della Storia civile e letteraria; lo spirito medesimo informa le azioni e le opere artistiche degli uomini di un medesimo tempo, e l'artista della parola come quello della tavolozza e dello scalpello, l'architetto, come il musicista e il cesellatore, risentono della civiltà e della coltura a loro contemporanea ed esprimono aspirazioni e tendenze comuni alla società in cui vivono. Anzi l'opera dell'uno ci aiuta spesso a comprender meglio quella dell'altro, compiendola ed illustrandola. Cosí, ad esempio, senza renderci pieno conto del movimento religioso del secolo XIII, noi non potremo comprendere in tutto il suo vero valore la pittura di Giotto e dei giotteschi; e intenderemo meglio il barocco, se studieremo il medesimo fenomeno anche nella letteratura e nei costumi del secolo XVII.

Digitized by Google

Entro questi limiti va però lasciata una certa libertà al criterio del professore nell'esplicazione del suo programma, in questo senso cioè che egli non debba considerare quella che è semplice norma generale come rigida ed inflessibile linea, dalla quale non gli sia permesso in nessun modo divergere. L'insegnante deve invece, nello svolgimento del programma, compiere un certo processo di adattamento, consigliato a lui dall'ambiente nel quale vivono i suoi scolari, dalla natura e dal carattere peculiare dei monumenti e documenti artistici che possono offrirgli la città e la regione dove insegna, e di cui egli deve valersi a chiarimento e conferma della sua esposizione teorica. Soltanto così egli renderà vivo e attraente il suo insegnamento, guardandolo dal pericolo di cadere in un meccanismo noioso, pesante e, soprattutto, infecondo di bene.

Son con lei, egregio Amico, col prof. Pistelli, col prof. Mazzoni e con altri valentuomini, per protestare contro compilazioni improvvisate e ciarlatanesche, fiorite ai primi sentori di possibili cattedre negli istituti secondari, e della cui profonda dottrina artistica, per chi ha un po' di pratica e d'occhio esercitato, sono assai facili a scoprire le scaturigini. Libri, salvo rarissime eccezioni, abborracciati, disgregati, formicolanti di errori, nei quali la boriosa sicumera è pari soltanto alla massiccia ignoranza di chi li rabberciò; libri, che, egregiamente, il prof. Mazzoni qualifica « pericolosi agguati che alla buona fede di chi si stima incompetente, tende l'audacia di chi si afferma competente. » M'accordo con Lei, quando vuole abolito ogni testo nell'insegnamento della Storia dell'Arte, e con l'aiuto di riproduzioni belle e metodicamente ordinate, come appunto quelle del Seemann, fissare sensibilmente e durevolmente nella memoria dei giovani le impressioni dei capolavori piú importanti. L'insegnamento della Storia dell'Arte, giova ripeterlo, dev'essere solo in parte teorico; i monumenti, per quanto minutamente descritti, non arriveranno mai ad eccitare la fantasia dei giovani, né a parlare al loro sentimento, come quando vengono loro mostrati visibilmente. La curiosità, l'interesse sono allora grandissimi, e le forme si stampano indelebili nella loro memoria.

Però mi pare, che le riproduzioni grafiche, se possono riuscire grandemente proficue ai singoli studiosi, siano insufficienti e poco pratiche in una scuola. Se alla viva parola del professore deve simultaneamente accompagnarsi la visione dell'opera d'arte, non è possibile, *experto crede Ruperto,* valersi di atlanti o di fotografie, senza che ne soffra l'ordine e la disciplina della scuola, e senza che un tempo prezioso vada inutilmente perduto. Io credo che il solo mezzo per ovviare a cosí fatti inconvenienti sia quello di accompagnare la parola dell'insegnante con proiezioni luminose. Affrettiamoci a dire che la spesa è tenue. I gabinetti di Fisica nei licei posseggono quasi tutti apparecchi proiettori, che possono esser messi a contributo per questo insegnamento; i diapositivi si trovano in commercio a piccolo prezzo; dell'ossigeno non mette quasi conto

Digitized by Google

di parlare, tanto il costo è poca cosa. Il concorso pecuniario del governo si ridurrebbe dunque sul principio a quattro o cinquecento lire all'anno per ciascun istituto, e questa spesa potrebbe in seguito essere anche diminuita, quando, dopo i primi anni, la scuola fosse discretamente fornita di materiale didattico.

Permetta, caro Amico, che io mi richiami qui all'esperienza, *che esser suol fonte ai rivi di nostr'arte:* tre anni sono io volli fare un corso in questo liceo Michelangiolo per mostrare l'attuabilità del mio concetto, e che non fantastiche ma positive erano le mie previsioni. Ebbene, le spese non andarono oltre la somma accennata, somma che gli scolari e altri di noi volonterosi mettemmo insieme per oblazioni spontanee. Dovei, è vero, restringere a dieci sole le mie conferenze sull'Arte classica, ma piú di trecento immagini luminose passarono sotto gli occhi dei giovani, porgendo alla loro ammirazione i piú insigni capolavori dell'architettura, della scultura, della pittura, della gliptica e dell'arte musiva degli antichi.

Orbene, perchè mai ciò che si è fatto, a mia cognizione, in un solo, o forse in due licei, e a titolo di esperimento, non si può fare, e in modo stabile, in tutti i licei d'Italia? E se anche la modica spesa sia riuscita a spaventare il Ministero, un piccolissimo aiuto, insieme con delle norme chiare e precise, non sarebbe valso a tener vivo quel primo entusiasmo, a destare energie nuove, a persuadere di continuare per uno o due anni ancora, ciascuno coi mezzi suoi, questo nuovo insegnamento, finché non si fosse provveduto nel modo che io avevo proposto e ora ripropongo, o come altri, meglio di me, avesse potuto proporre? Io dico di sí, conoscendo lo spirito di sacrificio di cui tutta la nostra carriera è penetrata, piú che se noi avessimo fatto professione non d'insegnanti, ma di anacoreti e di trappisti. La questione sarebbe in tal modo oggi forse già risoluta, mentre invece non è avanzata d'una linea sulla via che dovrebbe condurre ad una pratica soluzione.

Ma si vede che queste che a noi, per uno strano fenomeno di allucinazione, sembrano problemi grossi e vitali per la coltura e l'educazione della gioventú, sono invece di quelle inezie, di cui non si curavano i pretori. Si pensa forse che basti a tutto, e n'avanzi, la passeggiatina domenicale nei musei e nelle gallerie, fatta spesso per igiene, talvolta per giustificare i quattrini spesi in una guida, quasi sempre poi per volgare curiosità, correndo davanti ai marmi, ai quadri, ai bronzi, senza che una voce sola si muova da essi a ricercare la mente o il cuore di tali passeggiatori scioperati. Quelli che amano e studiano l'Arte per davvero sono del resto tanto pochi, che è lecito ignorarne l'esistenza e lasciarli brontolare a posta loro. È alla grande folla, non alle piccole caste, che si deve pensare! E sia pure. Ma come si spiega allora, che a questi lumi di democrazia, che atterra e livella ogni cosa, a queste raffiche contro tutto quanto puzza di privilegio e di *antico regime,* mentre la grandissima maggioranza chiede i

Digitized by Google

milioni per iscioperare, per costrurre ferrovie, fare inchieste che sono come i temporali d'agosto, come si spiega questo lusso di lucidi corridoi, di belle fughe di stanze, di sontuosi palazzi tutti pieni e tappezzati di statue, di quadri, di arazzi, di vasi e di mille ninnoli e gingilli? Non è follia pagare un reggimento di guardie e di custodi (la cui guardia e custodia non impedisce del resto agli arazzi di prendere il volo e ai vasi antichi di ruzzolar per le terre), perchè sonnecchino e sbadiglino o tremino dal freddo a far da carcerieri a un tesoro infecondo? O s'avrebbe a credere che lei, caro Amico, stia lí nel suo bel Museo, al quale ha dato e dà tanta e cosí nobile parte del suo ingegno, della sua dottrina e del suo tempo, solo in servizio degli Inglesi, dei Tedeschi, degli Americani, e a far da richiamo al paretaio degli albergatori fiorentini? In questo caso, abbiamo almeno il coraggio di esser logici; visto che *le jeu ne vaut pas la chandelle,* mandiamo in America tutta questa sfarzosa quanto inutile suppellettile, che ci mortifica e ci lascia vuota l'anima, e prendiamo i dollari, che, risparmiandoci ogni noia, ci riempiono almeno la borsa. I pochi illusi, che non capiscono i tempi, in questo modo o guariranno, e sarà un bene per loro, o andranno a ricercar l'Italia oltre l'Oceano. Quanto ai forestieri poi, quelli scenderanno lo stesso fra noi a godere le belle vedute e a bere il nostro vino. Il popolo invece, per cui oggi, almeno a parole, tutto si fa, sarà contento di veder trasformare con facile alchimia in metallo lucido e sonante le tele, i marmi, i bronzi, e, se fosse possibile, anche le mura, gli archi e l'erme torri della famosa canzone, roba oramai anch'essa da rigattieri. Questo però a patto di un grave sacrifizio; di tener chiusi d'ora in là negli armadi i cenci della vecchia rettorica, rinunziando a farne mostra, e di cancellar dai libri di lettura per le scuole elementari la frase che l'Italia è la madre dell'Arte; madre sì, ma di quelle che vendono i figliuoli!

Sono andato per le lunghe e gliene chiedo scusa; voglio sperare però che Ella, vedendo che questa interminabile lettera ha la sua origine nelle poche parole che incidentalmente le sono uscite dalla penna, non abbia ad esclamare, come il Baretti a proposito dell'Arcadia: Ecco che da un piccolissimo seme è nata una zucca molto ismisurata!

Ami il suo

Firenze, gennaio 1903.

PASQUALE PAPA.

FIRENZE-TIPOGRAFIA di S. LANDI

Digitized by Google

UN BRONZO DI DANIELE DA VOLTERRA

NEL R. MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO

Uno dei bronzi della raccolta fiorentina nel Museo Nazionale del Bargello rappresenta un uomo nudo nell'atto di colpire con la destra sollevata un altro uomo, che, tenendo i ginocchi a terra, l'ha afferrato per le

GRUPPO IN BRONZO
(Museo Nazionale)

Particolare del quadro:
La strage degli Innocenti (Galleria Uffizi)

gambe e tenta con uno sforzo supremo di rovesciarlo, mentre un terzo giace come morto disteso sul terreno, sotto le gambe dell'inginocchiato.

Si è creduto che il gruppo, prima attribuito a Michelangiolo poi a Giovanni Bologna, raffigurasse Sansone in atto di uccidere i Filistei; ma nella mano chiusa del supposto biblico eroe è un frammento di un'asta; onde nel soggetto, più che la rappresentazione di una vittoria conseguita

Digitized by Google

dal personaggio principale, deve riconoscersi quella dello svolgimento di una lotta.

Questo bronzo, che misura cent. 31 di altezza e di cui il Museo possiede due esemplari (uno dei quali presenta una leggera variante nell'atteggiamento della figura in piedi), è secondo noi da attribuire a Daniele da Volterra che esercitò ad un tempo la pittura e la scultura, e del quale, nello stesso Museo, si conserva il ritratto in bronzo di Michelangiolo.

Il Vasari racconta che Daniele da Volterra essendo gran tempo che non era stato nella città natìa, vi andò prima di ritornarsene a Roma « e vi fu molto carezzato dagli amici e parenti suoi; ed essendo pregato di lasciare alcuna memoria di sè nella patria, fece in un quadrotto di figure piccole la storia degl'Innocenti, che fu tenuta molto bell'opera, e la pose nella chiesa di San Piero. »

Il quadro stette al suo posto fino al 1782, nel quale anno il granduca Pietro Leopoldo lo acquistò per collocarlo nella tribuna della Galleria degli Uffizi donde poi fu tolto e posto nei magazzini in attesa di essere, in un prossimo riordinamento, esposto fra le pitture della Scuola toscana.

Il Bottari afferma che una delle principali figure di quei satelliti di Erode fu copiata da un modello d'Ercole che uccide Cacco, preparato dal Buonarroti per iscolpire il gruppo colossale di marmo da collocarsi sul canto della ringhiera di Palazzo Vecchio, il quale gruppo fece poi Baccio Bandinelli. E Michelangiolo aveva fatto proponimento – come narra il biografo – di scolpire « un gigante in persona di Ercole che uccidesse Cacco, per metterlo in Piazza accanto al Davitte gigante, fatto già prima da lui, per esser l'uno e l'altro e Davitte ed Ercole insegna del palazzo »; e aveva preparato per questo lavoro « più disegni e variati modelli. » Ma, se appare evidentissima la derivazione dal nostro bronzo, dell'episodio colorito nella tavola del Ricciarelli, ove uno dei soldati di Erode sta per colpire una donna caduta ai suoi piedi col bambino in braccio, non ci pare il caso di mettere innanzi il nome di Michelangiolo, anche perchè il bronzo non rappresenta per nulla Ercole che uccide Cacco; mentre la evidente rassomiglianza fra il gruppo modellato e quello dipinto dà piuttosto sicuro argomento per assegnare la scultura allo stesso autore della tavola.

Daniele da Volterra, per meglio rendersi conto della struttura del corpo sotto l'azione di determinati movimenti, per meglio interpretare le forme così mosse ed energiche delle sue figure, ne studiò prima il nudo; poi le tradusse sulla tavola mantenendo ai due personaggi principali lo stesso carattere e lo stesso atteggiamento, coprendoli solo in parte con le vesti sotto le quali il nudo si delinea anche troppo visibilmente.

Digitized by Google

Il Vasari racconta che per Monsignor della Casa, il quale aveva cominciato a scrivere un trattato delle cose di scultura, Daniele da Volterra fece « il modello di un David di terra finito, e dopo gli fece dipingere ovvero ritrarre in un quadro il medesimo David che è bellissimo. » L'artista, per la riproduzione di questo episodio, ha seguito lo stesso metodo; ma molto superiore si dimostrò nel piccolo bronzo. In esso, se pur si scorge un po' troppo l'influsso michelangiolesco, per l'esagerato sviluppo delle forme, per l'energia dei movimenti e per il complicato aggrupparsi delle figure, ritroviamo però un'impronta vigorosa ed un fare energico; pregi che invano si ricercherebbero nella vuota e convenzionale traduzione del motivo nella tavola da lui colorita. I. B. SUPINO.

LES FIGURES DE VERTUS DE LA MERCANZIA

PIERO DEL POLLAIUOLO ET BOTTICELLI

Le musée des Uffizi possède sept tableaux, représentant les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales, qui proviennent de l'ancien tribunal de la *Mercanzia* (tribunal de commerce) de Florence. Les livres des déliberations de la Mercanzia nous fournissent au sujet de ces œuvres et de leurs auteurs des renseignements très complets.

En date du 18 août 1469, nous trouvons [1]):

.... deliberaverunt quod virtus caritatis, videlicet figura et imago caritatis que est picta seu designata in pariete seggii sex consiliorum dicte universitatis vel alia figura dicte virtutis, prout videbitur infrascripto pictori, fiat et fieri debeat in dicto loco, colorata et ornata bene et optime, prout decet, et propterea dictum opus fiendum locaverunt Piero del Verrocchio (sic)[2]) pittori, et quod illam facere teneatur et debeat et perfecisse durante tempore eorum officii, et quod propterea custodes actorum dicte universitatis mutuent de pecunia dicte universitatis dicto Piero l. centum p. et ponant eum debitorem.

Une délibération du 27 septembre confirme et complète la précédente[3]):

.... considerato quod per officium dictorum sex fuit locata ad faciendum pictura virtutis caritatis pro illa ponenda in loco ubi est similis pictura in sala magna

[1]) Archivio di Stato di Firenze. Mercanzia. Deliberazioni dell'ufficiale e dei sei di Mercanzia. Libro segnato 305. C[a] 44.

[2]) Evidemment un lapsus calami. Il faut lire « del Pollaiuolo ». L'erreur s'explique par le fait que Verrocchio travaillait alors déjà au groupe commandé par la Mercanzia pour le tabernacle d'Or San Michele.

[3]) Archivio detto. Ibidem. C[a] 84.

Digitized by Google

inferiori Piero.... (sic) del Pollaiuolo pictori, et quod ad hoc ut possit laborare et dare principium dicto operi dicti sex fecerunt mutuare ei l. centum p. a Jeronimo custode actorum dicti universitatis et pro eo habuit a Francesco de Cambinis.... deliberaverunt.... quod dictus camerarius de dicta pecunia universitatis solvat dicto Jeronimo l. centum, cum hoc quod dictus Pierus pictor non possit habere dicta occaxione, nec sibi solvi possint plures pecunie nec possit vel debeat fieri mercatum et pretium dicti laboris nisi per partitum et deliberationem fiendam per sex et consules quinque maiorum artium qui per tempore fuerint, ut est moris et juris in similibus, cum hoc quod dictus Pierus stet [1])....
merced. dicti operis, et quod eius frater Antonius stet et remaneat obligatus pro dicta quantitate, ut erat ante, et operarii pilastri siti in S. Michaeli in orto, videlicet in pariete S. Anne, sub signo dicte universitatis, sint etiam operarii dicti operis picture.

Suit une délibération du 18 décembre conçue en ces termes [2]):

Supradicti sex omnibus insimul collegatis in loco ipsorum solite residentie pro infrascriptis tractandis et examinandis simul cum prudentibus infrascriptis viris consulibus quilibet eorum sue artis, videlicet Guidetto de Guidettis pro arte kalimale, Francesco de Chocchis pro arte cambii, Maso Luca de Albizis pro arte lane, Bernardo de Antinoris pro arte porte S. Marie et Nero de Rinuccinis pro arte aromatorum electis et deputatis.... ad praticandum, examinandum, intelligendum et conferendum quid faciendum sit de pictura jam incepta de septem virtutibus, videlicet tres theologicis et quatuor cardinalibus, videlicet an sit persequendum in opere jam incepto per viam picture vel aliter, et cui seu quibus locetur tale opus, et de mercede debita vel debenda, et de virtute caritatis jam picta per Pierum del Pollaiuolo, et reliquis circumstantibus. Et visa una ex dictis figuris designiata per Andream del Verochio, et auditis dicto Piero et Antonio ejus fratre, et considerato quod plures pictores sunt qui vellent facere et pingere unam ex dictis virtutibus,... misso inter ipsos sex et consules partito ad fabas neras et albas et detempto omni modo, etc. deliberaverunt et declaraverunt quod totum dictum opus et omnes dicte figure fiende locetur et locentur dicto Piero del Pollaiuolo, et quod ipse habeat et habere debeat pro suo labore et mercede et pro lignamine et coloribus et auro et reliquis omnibus pluribus expensis pro dicta figura caritatis iam facta in totum floren. viginti largos. Et quod similiter habeat et habere debeat de reliquis sex figuris predictis restantibus fieri, videlicet flor. viginti larg. de qualibet et pro qualibet earum ad omnes suas expensas lignaminum et aliorum quorumcumque. Et quod dictus Pierus teneatur et debeat omnibus tribus mensibus initiandis die primo ianuarii proxime futuri dare perfectas duas ex dictis figuris et virtutibus. Et quod ipse teneatur et debeat meliorare et non peiorare a prima figura ad declarationem illorum qui deputabunt ad vigilandum et operandum quod predicta fierint bene et diligenter, et debito, et forma, et tempore. Et quod etiam interim durante quolibet ex dictis laboreriis, etc., de tribus mensibus in tribus mensibus ipse Pierus habeat

[1]) Les quatre mots suivants me sont restés indéchiffrables.

[2]) Archivio detto. Ibidem. C[a] 159 t°.

Digitized by Google

ante opus perfectum duarum figurarum tradendarum omnibus tribus mensibus, videlicet de tempore in tempore a dicta universitate pecunias condecenter et temperate, adeo quod possit ducere et habere necessaria pro ipso opere perficiendo et etiam ultra pro suis indigentiis discrete, habendo semper respectum ad opus factum, adeo quod non solvatur sibi plus quam vel idem quod laboraverit, sed quod semper dicta universitas sit debitrix et satis. Et quod semper finitis et positis duabus figuris satisfiat sibi integraliter de dictis duabus figuris et fiat nova reiteratio solutionis de reliquis, ut supra. Et quod etiam dictus Pierus teneatur prestare fidem de bene serviendo et perficiendo opere et de faciendo debitum in omnibus.

Et hoc presente, intelligente et ratificante dicto Piero et Antonio eius fratre cum eo....

Le 21 décembre on trouve la mention suivante d'un payement fait à Andrea del Verrocchio [1]):

Andree.... (sic) del Verrocchio sculptori, et pro eo Boninsegne de Actavantibus, l. octo p. pro mercede et labore unius figure virtutis fidei per eum facte pro designo virtutum pingendarum et ponendarum in sala magna domus dicte universitatis, quam quantitatem l. otto dictus Boninsegna teneatur et debeat ponere ad computum ubi habet debitorem dictum Andream vel dictam universitatem de libris xxv mutuatis dicto Andrea per ipsum Boninsegnam occaxione figure fiende per dictum Andream per dictam universitatem in pilastro dicte universitatis sito in pariete oratorii S. Anne civitatis Florentie.

A la même date (21 décembre) une nouvelle délibération répète, en termes à peu près identiques, celle du 18. Elle stipule en outre qu'une commission, composée de deux des six de la Mercanzia alors en fonction et de deux des six qui seront en charge lorsque les figures seront terminées, appréciera si le peintre a satisfait à ses engagements.

Le 17 mai 1470 [2]) on nomme membres de cette commission Giovanni d'Antonio di Salvestro di Ser Ristoro et Luca d'Agostino Capponi que l'on adjoint aux deux membres nommés par les six sortis de charge à la fin de décembre: Tommaso Soderini et Bernardo Salviati.

En date du 18 juin [3]), nous trouvons:

Botticelli pittoris fl. xl pro parte (Ces mots sont écrits en marge).

Supradicti sex insimul, etc., advertentes quod, dato quod de mense decembris proxime preteriti per tunc officium sex et consules quinque maiorum artium, servatis servandis, fuerit locata pictura virtutum in sala magna terrena domus dicte universitatis Piero.... (sic) del Pollaiuolo pictori ad rationem fl. 20 larg. pro qualibet, nichilhominus postea de mense maii proxime preteriti per medium domini Thomaxii de Soderinis....

[1]) Archivio detto. Ibidem, 165 t°.

[2]) Archivio detto. Mercanzia. Libro segnato 306. C^{a} 118.

[3]) Ibidem, C^{a} 147.

Digitized by Google

Et c'est tout! Le notaire a omis d'écrire le reste de la délibération et s'est contenté de noter encore en marge: « Sandro di Mariano. » Nous ignorons ainsi les motifs qui ont déterminé les six à enlever à Piero del Pollaiuolo une partie de la commande; nous apprenons seulement qu'ils l'ont fait sur les instances de Tommaso Soderini [1]). La somme de 40 florins indiquée en tête de la délibération porte à croire qu'on avait alloué deux figures à Botticelli. Le fait est qu'il n'en exécuta qu'une seule.

SANDRO BOTTICELLI. – *La Fortezza*

Le 2 août on solde à Piero del Pollaiuolo le payement de deux des vertus [2]):

Piero Jacobi del Pollaiuolo pictori fl. viginti quinque larg. pro residuo et integrali satisfactione.... picture et laborerii.... duarum figurarum, videlicet secunde et tertie, videlicet temperantie et fidei....

Le 18 août je trouve la mention du payement fait à Botticelli [3]):

Sandro Mariani Botticello pictori fl. decem larg. pro resto flor. xx larg. eidem debitos a dicta universitate pro pictura per eum facta de virtute fortitudinis in sala domus dicte universitatis.

La note du payement des trois dernières figures faites par Piero del Pollaiuolo manque, sans doute par suite de négligence du notaire, qui ne remplissait pas toujours consciencieusement son office.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance de ces documents si complets et si explicites. Notamment en ce qui concerne la chronologie de l'œuvre de Botticelli ils sont précieux, car il nous fournissent un point d'appui pour l'analyse de l'évolution du style de l'artiste dans sa jeunesse.

JACQUES MESNIL.

---

[1]) Nous savions déjà par l'*anonimo Gaddiano* que Messer Tommaso était un protecteur de Botticelli: il voulait même l'engager à prendre femme, mais l'idée du mariage épouvantait le peintre!

[2]) Archivio detto. Mercanzia. Libro segnato 307. C^a 31.

[3]) Ibidem, C^a 41 t°.

Digitized by Google

VINCENZIO DANDINI E LA VESTE DEL SAVONAROLA

Pubblico questi brevi ricordi inediti di Vincenzio Dandini non per l'artista – che fu mediocre pittore – ma per la importante e curiosa notizia che contengono, dalla quale si apprende che il Dandini e Michelangelo Targioni erano in possesso della cappa già appartenuta a Fra Girolamo Savonarola; che il Padre Inquisitore di Firenze tentò di averla nelle mani; che il Dandini piuttosto che privarsi della preziosa reliquia, si fece spergiuro dichiarando all'Inquisitore che i frati di San Marco e non lui erano in possesso dello storico e prezioso indumento. Costretto poi a mettere in scritto la sua dichiarazione, lo fece senza scrupolo di coscienza.

Il codicetto da cui trassi copia di questi ricordi è quello segnato col N. 50 della raccolta Targioni Tozzetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È un miscellaneo tutto di pugno del Dandini, che alle notizie veramente utili ha mescolate quelle insipide, come ad esempio l'acquisto della bracia e il prezzo che aveva pagato ciascuna balla al braciaiolo!

G. Baccini.

RICORDI DI VINCENZIO DANDINI, PITTORE (1660-1663)

A dì 20 novembre 1660, il Sig.r marchese degli Albizi mi dette scudi 150 per resto di un quadro che gli feci, nel quale figurai il Popolo ebreo quando offerisce l'oro et l'argento et altre cose preziose per fabbricare il Tabernacolo.

A dì 24 riscossi scudi 15 per prezzo di due quadri.

A dì 25 scudi 6 per fattura d'un quadro fatto al Ruoti.

A dì 9 dicembre ebbi lire 80 dai Sigg.ri Celli per a buon conto di dua quadri che gli fo per mandare a Napoli, ne' quali c'è un S. Gio. Battista e S. Girolamo.

12 febbraio [1]). Gridai col Sig. Lorenzo Giacomini, Guardaroba della Granduchessa, per avergli (come altra volta) dimandato quello dovevo avere per rassettatura del quadro dell'Aurora di mia mano, quale si era guasto, et io lo rimandai per fino dell'anno passato, nel mese d'aprile, et ancora non sono stato sodisfatto; però ogniuno si guardi del servire in Corte, perchè, disse il sopradetto Sig.r Giacomini, che i Padroni voglion esser serviti e pagare quando gli piace, al che risposi che io avevo servito e non ero stato pagato.

A dì 6 aprile [1661] mi fu pagato scudi 16 dall' Ill.mo Sig.r Lutozzo Nasi per prezzo di due aovati.

A dì 8 detto – Portai al Rev. P. Basilio Pica la cappa fatta ad immitazione di quella del Rev.mo Padre fra Girolamo Savonarola, già che non potette avere l'originale che di presente possegghiamo noi Michelangelo Targioni et io Vincentio Dandini, et il detto Rev.mo Padre Pica ci dette una sua cappa vecchia per fare la detta cappa, ma ne avanzò un pezzo quale lo tenghiamo appresso di noi per memoria di questo buon Padre, et anco

[1]) *Ab Incarnatione* — Stile flor.

Digitized by Google

per testimonianza che la nostra è l'originale, et perciò ho fatto il presente ricordo questo dì et anno sopra detto 1661 in Fiorenza.

A dì 19 marzo, ultima festa di Pasqua, a ore 18 in circa, si partì il Rev.mo Padre Pica Domenicano, avendo predicato in S. Maria Novella con gran concorso et utile delle anime.

16 agosto 1661 – Ferdinando Tacca fu bastonato da.... Generini.

18 detto – Morì Michel Noferi mio scolaro, asmatico.

6 dicembre – Non serrai bene la bottega, sì che la mattina la trovai aperta senza che mi fussi tolto cosa alcuna, per grazia di Dio, però si stia avertito e si spinga la porta.

24 gennaio – Pagai al mio fratello [1]) lire quindici, soldi 12, tanti furno di mia parte per mancie e presura di Pietro Giannetti nostro nipote, quale facemmo pigliare il dì 19 detto per non aver voglia di far bene nessuno.

1 febbraio – Abbruciò il Palazzo de' Pitti.

4 aprile 1662 – Si gettò la campana grossa di S. Maria Novella.

A dì 17 giugno abbruciò circa a ore 17 i carri che vanno la mattina di S. Giovanni e non rimase illeso altro che quello di Barga, essendo stati fatti nel 1527.

A dì 4 novembre – Ricevetti dal Sig.r Gio. Batt. Ubaldini lire 180 per resto di un quadro per il Sig.r Antonio Peruzzi, quale costò lire 200.

7 detto – Riscossi scudi 20 dalla Sig.a Granduchessa dopo 31 mese ch' io l'avevo servita — *Laus Deo!* —

14 detto – Detti al Sig.r Niccolò Antinori lire 82 per cavare di prigione Piero Giannetti e gli detti di mia proprii denari.

15 gennaio – Mandai via dua scolari, cioè Paolo Antonio Romagnuolo, e Cosimo del Fiorentino, et il 18 mandai via il Veneziano, altro mio scolaro.

A dì 17 aprile 1663 – Io Vincenzio Dandini fui chiamato al Santo Uffizio e comparvi il dì 18 detto. Il Rev.mo P. Inquisitore mi domandò se io avevo la cappa di Fra Girolamo Savonarola, et io risposi di non l'avere, ma che la tenevano i Padri di S. Marco. Il dì 22 detto fui interrogato sopra l'istesso caso obbligandomi al giuramento, al che io risposi che quello non era Foro competente per quella materia, poichè si poteva tenere; pure allegandomi il Padre Cancelliere del S. Uffizio che io ero testimonio e non reo, giurai e feci l'attestazione.

A dì 8 maggio il Senatore Niccolò Guasconi fece buttare a terra il tetto nominato de' Raugei con la pancaccia che vi era sotto, quale serviva di raddotto di giuocatori e simile canaglia.

9 agosto – Tra l'ore otto e le nove nacque il primo figliuolo mastio al Ser.o Gran Principe Cosimo di Toscana [2]), e si fece i fuochi tre sere et al Palazzo de Pitti vi erano due fonti di vino e si buttarono molti danari, et il Sereniss.o Cardinal decano fece ancor egli una fontana di vino che si dispensava ai poveri con molto ordine.

Non voglio lasciar di narrare come la mattina che si sentì la nuova si sollevò molta plebe et in particolare i battilani e vetturini, i quali saccheggiavano tutto il grano e le some del vino che entravano nella città et altre cose, sì che fu per molti assai danno, ma vi fu posto rimedio col carcerarne circa a venti, e vi stettero prigioni da quattro giorni.

---

[1]) Cesare Dandini.

[2]) Ferdinando Gran Principe di Toscana, morto, nel fiore degli anni, l'anno 1713.

Digitized by Google

APPUNTI D'ARCHIVIO

DONATELLO. — Ho spigolato queste notizie di Donatello per entro un *Libro di debitori e creditori,* segnato *A,* 10, che fu scritto da Stoldo di Lamberto di Lionardo di Stoldo Frescobaldi e si conserva ancora nell'Archivio di questa antica nobilissima famiglia. Devo alla cortesia squisita del marchese Ferdinando Frescobaldi, che qui vivamente ringrazio, l'aver potuto ricercare e pubblicare queste notiziole, dalle quali si ricava che dal 1421 al 1426, almeno, il grande scultore abitò una casa nel Fondaccio di S. Spirito allato alla Piazza Frescobaldi, probabilmente la prima a destra entrando nella via S. Spirito, che appartenne ai Frescobaldi, i quali vi apposero il loro stemma, come ancora si vede sulla facciata che guarda la Piazza. P. PAPA.

(Arch. FRESCOBALDI. *Libro di Debit. e credit.,* segnato *A,* 10).

C. 27b. — Donatello di [1]) m° d'intaglare de' dare per pigione d'un anno d'una chasa tiene del nostro chome apare diripeto da dì primo di magio 1421 a dí primo di magio 1422. tochanne f. VII.

E de'dare f. quatordici per pigione di detta chasa a chomune di tutti noi per un anno a dí primo di magio 1423. tochanne f. VII.

E de' dare di parte per la metà di pigione d'una chasa tiene di noi infino a dì primo di magio 1424. f. VII.

E de' dare in fino da ....bre [2]) 1421 per un chongno di vino vermiglo ebe del nostro di sedici. f. IV.

E de' dare per parte de la metà di f. IV impromessemi per Francesco Gianbonelli davinchone [3]) posto debitore in questo a c. 18. f. II.

C. 28a. — Donatello di m° d'intaglare tornò insino a dí primo di magio 1421 in nnostra chasa a chomune di noi quatro fratelli posto nel fondacio a lato alla piaza de' freschobaldi per pregio di f. 14 l'anno.

E de' avere a dí 24 di gienaio 1424 f. ventisette d'oro. posto debitore dare in questo a c. 47 per r° di questa ragione. f. XXVII.

C. 18a. — Francescho di Pagholo Gianbonelli de' avere a dí.... f. IIII impromesse per lui Donatello nostro pigionale. posto debitore per f. II per l'uno a metà in questo a c. 28. f. IV.

C. 46b. — Donatello di intaglatore nostro pigionale in una chasa nel fondacio a chomune con Gherardo de' dare a dí 24 di gienaio 1424 f. ventisette d'oro. posto debitore avere in questo a c. 28 per r° di quella ragione. f. XXVII.

---

[1]) Lo spazio è lasciato in bianco nel documento originale, evidentemente per accogliervi il nome paterno dello scultore, che poi non fu piú segnato.

[2]) Non si legge il nome del mese per essere svanite le lettere.

[3]) Cosí parmi di dover leggere questa parola, la cui scrittura è molto sbiadita.

Digitized by Google

E de' dare per la parte nostra d'uno anno de la pigione de la chasa dove gli sta a f. 14 l'anno da dì primo di magio 1424 a dì primo di magio 1425 f. VII.

E de' dare per pigione d'un anno di detta chasa per la parte nostra da dì primo di magio a dì ultimo d'aprile 1426 per f. XIV l'anno f. VII.

E de' dare a dì 9 d'otobre 1427 per b. X di vino vermiglo f. . . . .

C. 47a. — Donatello di intaglatore de' avere a dì XVII d'aprile f. ventisei ebe Stoldo proprio per lui da Filipo di Vanni Rucielai camerlingo de l'opera di S. Riperata. posto Francescho di Filipo e chonpagni che debino dare in questo a c. 55. f. XXVI.

E de' avere a dì IIII di magio f. tre che ebe Stoldo proprio per lui da Tommaxo di Lionardo Freschobaldi pagholi a Francesco di Filipo e chonp. in somma di f. 14. posto il detto Francescho li deb. dare in questo a c. 54.

C. 54b. — Francescho di Filipo e chonp. deono dare a dí 16 d'aprile f. 26 che ebono da Stoldo proprio i quali ebe da Filipo di vanni Rucielai camerlingo de l'opera di S. Liperata per Donatello intaglatore. posto debitore avere in questo a c. 47. f. XXVI.

❦

PITTURE D'ALESSO BALDOVINETTI NELLA CAPPELLA DE' GIANFIGLIAZZI IN S. TRINITA. – Da un *Bastardello* esistente fra le carte dello Spedale di San Paolo de' Convalescenti, intitolato *Richordi B* (Archivio del R. Arcispedale di S. Maria Nuova) trascriviamo le prime pagine.

1470

In questo quaderno farò richordo di tutte le spese farò nella chappella maggiore di Santa Trinita, cioè oro azurro verde lacha con ogni altri cholori e spese che achadranno in detta chappella chosì siano rimasi dachordo meser Bongianni Gianfigliazzi aloghatore e padrone di detta chappella chome appare per una scrita soscritta di sua mano laquale io tengho.

1470

Chonprai addi 9 dimarzo anno detto libre 2 e oncie 9 d'azurro di mangnia da chardinale del Bulletta per pregio di soldi 26 l'oncia fu azurro sottile.

L. 42, S. 18.

E a di 12 di marzo anno detto, chonprai libre 4 e oncie due emmezo d'azzurro di mangnia per pregio di soldi 33 l'oncia L. 83, Sol. 6.

1471

E addi venti di marzo chonprai libre. 6. di verd'azzurro per pregio di soldi 14 l'oncia L. 50, Sol. 8.

E addi. 25, di marzo chonprai libre. 26. di più cholori chostorono tutti insieme lire. 28. cioè lire ventotto. L. 28, Sol. — den. —

E adi 28 d'aprile anno detto chonprai sedici quaderni di fogli reali da straccio per soldi. 5. el quaderno per fare gli spolverizi de' profeti e altri spolverizi accaggiono indetta volta. L. 4, S. — d. —

E adi. 31. daprile anno detto chonprai libra una e oncie. 7. dazurro di mangna da uno tedescho in una vescicha per pregio di soldi 31 l'oncia. L. 29, S. 9, d. —

Digitized by Google

1471

E addi 24 di maggio anno detto chonprai libre 4. e oncie 5 di giallo cioè arzicha per detta chappella per pregio di soldi. 13. l'oncia. L. 34, S. —

E addi. 24. di luglio chonprai libre quatro d'olio di seme di lino per pregio di soldi 4 la libra. L. 16.

E addi 29 d'aghosto chonprai da Bernardino di Venturo che fa e' pennegli pennegli. 58. di vaio tra grossi e sottili l'uno per l'altro grandi e ppiccholi. L. 1, S. 12.

E adi 29 d'aghosto spesi tra vasegli nuovi e pentolini e setole e spagho per far pennegli di setole e pportatura di chassette e chap̄[r]e ? per a servitio di detta chappella. L. 3, S. 5.

E addi primo di settenbre anno detto chonprai oncie cinque di largo fino per pregio di soldi 14 l'oncia in tutto L. 3, S. 10.

E addi 25 di settenbre detto anno detto chonprai libre dua d'azzurro di mangnia da Giovanni d'Andrea vetraio per pregio di soldi. 25. l'oncia disse era d'un suo chonpare chorriere l'avea rechato da Vinegia e volle detto giovanni soldi 4 per andare abbere. L. 30, S. —

1472

E addi 12 d'aprile anno detto chonprai libre cinque d'azurro di mangnia cioe biadetto per fare el letto sotto lazurro fine el quale chonprai da Lorenzo di Piero dipintore in Borgo Sant'appostolo per pregio di soldi 5 l'oncia. L. 15, S. —

E addi 13 di giungno anno detto chonprai da Domenicho battiloro pezi mille settecient d'oro fino in due volte la prima, fu cinquecient; la sechonda, mille dugient, messo in sollo stangnio per pregio di lire sesantuna. L. 61, S. —

E addi 15 di giungnio chonprai da Giovanni battiloro detto Rosso pezzi cinquecient d'oro fine messo in sullo stangnio per pregio di lire diciotto. L. 18, S. —

E addi 23 di giungnio anno detto chonprai pezzi quattromila d'oro fine per pregio di lire tre e soldi quattro el cientinaio da uno gienovese, cioè, oro battuto a Ggienova. L. 128, S. —

E addi 28 di giungnio anno detto chonprai fogli ottantasei di stangnio giallo per mettervi suso l'oro intutto chostò L. 8, S. —

E addi 9 di lulglio chonprai libre otto di vernicie liquida per appichare l'oro insulla volta, cioè, gli ornamenti d'oro fino. L. 3, S. —

1472

E addi 14 di settenbre anno detto chonpra' oncie otto di cinabro fine per fare e' cherubini dell'archo dinanzi di detta chappella per pregio di soldi 2 e danari otto l'oncia. L. 1, S. 1, d. 4.

E addi 13 di giennaio anno detto chonprai libre 2 e oncie dieci d'azzurro di mangnia da uno polacco per pregio di soldi venti l'oncia, azurro chiaro, bello, sottile. L. 34, S. —

Alesso Baldovinetti fece donazione de' suoi beni allo Spedale di S. Paolo col testamento de' 22 maggio 1499 rogato Ser Piero da Vinci (Archivio di S. Maria Nuova, Testamenti, S. Paolo, 1399-1526).

Digitized by Google

Il *Bastardello,* dal quale abbiamo riportato le prime pagine, è scritto, nella parte ora pubblicata, di mano d'Alesso. Quindi proseguono gli appunti delle spese dello Spedale, erede, per mano di Giovanni di Ser Antonio Vianissi; e la prima di tali spese, in data 29 d'ottobre 1499, è un pagamento a Luca d'Alesso Baldovinetti. *Piero Bagnesi-Bellincini.*

FORZIERI DA NOZZE. – Nessuno fra gli eruditi ignora quanto ricchi ed eleganti fossero i cassoni o forzieri, nei quali le antiche spose chiudevano il loro corredo nuziale. Ed oggi pochissimi e mutilati ne rimangono nelle gallerie e nei musei, tanto che sono artisticamente di grande valore. Così acquista pregio ogni documento che in qualche modo possa servire alla storia di questi cassoni: tali documenti non abbondano.

Nell'aprile del 1379 un messo del tribunale di Mercanzia a richiesta di certo Sandro battiloro del popolo di S. Maria Maggiore di Firenze, richiesta accettata ed approvata dal tribunale suddetto, sequestrò e staggì nella bottega di Simone di Lapo Nucci *forzieraio* « due paia di forzieri della maggiore foggia. » Questi forzieri erano obbligati al ricordato Sandro per oro ed argento, valutato sei fiorini, somministrato da lui al *forzieraio* perchè adornasse i forzieri stessi. Simone Nucci avea preso l'oro e l'argento, ma di pagarlo non erasi dato pensiero. Il messo della Mercanzia consegnò i forzieri ad un tal Nencio di Corrado, perchè li tenesse in deposito per conto del tribunale finchè Simone non avesse dato al suo creditore i sei fiorini, od in altro modo non si fosse accordato col medesimo.

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Tribunale di Mercanzia, filza 4259 « Atti straordinari di cause civili »*).

23 aprile 1379.

A petitione di Sandro d'Allamanno battiloro, popolo Sancta Maria Magiore, Bergho Simoni messo del decto offitio raportò al decto offitio et a me notaio della Corte sè adi 19 del presente mese d'aprile, de licentia del decto offitio, avere stagito e racomandato a Nencio di Curado, popolo Sancta Maria Novella, due paia di forzieri della maggiore foggia scholpiti l'uno paio e non l'altro, non compiuti, sicome forzieri e beni del decto Sandro et al decto Sandro obligati pell'oro et ariento che v'è suso, e pello decto Sandro dato a Simone di Lapo Nucci forzieraio; debitore il decto Simone di Lapo del decto Sandro in fiorini sey d'oro, di magiore somma, per oro et ariento per lo decto Sandro dato al decto Simone, e del quale oro et ariento i detti forzieri [sono] guerniti. Et avere comandato al decto Nencio che decti forzieri tengha, guardi e salvi e non gli dea a persona senza licenza del decto offitio, et incontinente comparischa dinanzi al decto offitio a confessare i detti forzieri avere apresso di sè, a quella pena che piacesse torre al decto offitio. *C. Carnesecchi.*

Digitized by Google

LA *ROBBIA* di SAN SEVERO a LEGRI

Nel numero passato, lamentando la perdita della tavola robbiana rubata dall'Oratorio della SS. Annunziata, annesso alla chiesa di San Severo a Legri, ci dolemmo di non poter dare una più precisa idea dell'importanza di quell'opera d'arte, per il fatto che non ne era stata mai eseguita una riproduzione fotografica. Oggi siamo non meno lieti che sorpresi della buona fortuna che ci è toccata di poter mostrare la bella scultura ai nostri lettori mercè la cortesia di Miss Grahame, la quale consentì che da un suo ricordo fotografico si traesse questa nostra riproduzione.

Nel ringraziare pubblicamente la gentile collaboratrice, non possiamo trattenerci dal rilevare (pigliando anche per noi quella parte di colpa che ci spetta) che non l'ufficio preposto alla tutela degli oggetti d'arte, non un fiorentino, ma una studiosa straniera ci abbia dato modo di apprezzare secondo il suo giusto valore un'opera così eletta. Essa, per quanto si può giudicare dalla riproduzione, mostra evidenti i caratteri della maniera di Andrea, piuttosto che di quella di Luca, com'era stato sinora affermato.

Abbiamo, inoltre, il modo di correggere la descrizione già pubblicata dell'opera stessa, descrizione che, senza l'insperato aiuto della cortese Miss Grahame, anche noi avremmo seguitato a credere esatta. Non le due Marie sorreggono il corpo del Redentore morto, ma bensì *San Gioranni* e la *Maddalena*.

Anche da questa riproduzione che non è certo perfetta, ma è l'unica, d'altronde, che possediamo, s'intravederà la bellezza dell'opera scomparsa; onde più che mai dobbiamo rimpiangere la perdita di così pregiato lavoro e far voti che si possano recuperare le disperse figure affinchè esse tornino all'ammirazione e al culto dei viandanti nel luogo medesimo dal quale furono, senza sufficiente ragione, la prima volta levate.

Digitized by Google

NOTIZIE VARIE

Il comm. Carlo Fiorilli, direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, raccoglie in una nuova pubblicazione, testè uscita alla luce, le notizie delle cose più notabili compiute, nello scorso anno, dall'Amministrazione che egli meritamente presiede, affinchè *tutti sappiano come vanno le cose che sono di generale interesse, specialmente quando hanno relazione con l'uso del pubblico danaro.*

Anche in questo volume, che ha sul precedente il vantaggio di essere compilato con maggior copia di notizie e con più pratici intendimenti, è esposto tutto quanto si è fatto dal giugno del 1901 al luglio del 1902, sia per ciò che si riferisce alla conservazione e al restauro degli edifizi monumentali o di storico interesse, sia per ciò che risguarda il riordinamento e l'incremento delle collezioni artistiche dei Musei e delle Gallerie del Regno.

Il lavoro, veramente straordinario, preparato, o eseguito solo in parte, o del tutto compiuto, dà chiara idea dell'interessamento morale e materiale che l'Amministrazione delle Belle Arti prende a favore del nostro patrimonio artistico, per il quale ben altro occorrerebbe che la tenue somma assegnata nel bilancio nazionale! « Ho fede però – scrive il comm. Fiorilli nella lettera dedi- « catoria al Ministro – che l'E. V. riuscirà « ad appagare anche questo voto; ed è di « buon augurio il molto che l'E. V. ha po- « tuto fare a vantaggio delle antichità e delle « belle arti, com'è da tutti riconosciuto; « basti citare soltanto la legge del 12 giu- « gno 1902 e le altre due leggi per l'acqui- « sto della Galleria e del Museo Borghese e « del Museo Ludovisi ».

« So bene che proprio quella prima legge « italiana per la tutela delle antichità im- « pone, a tutti, nuovi e gravi obblighi, i « quali potranno essere bene adempiuti « quando, nella coscienza di ciascuno, pe- « netri e si afforzi il sentimento che, per « noi italiani, la conservazione del patrimo- « nio d'arte è, non solo speciale titolo di « onore, ma altresì opera di sano patriot- « tismo e di benintesa tutela dei nostri in- « teressi ».

Auguriamoci che queste parole trovino l'ascolto che esse meritano: ma soltanto l'accresciuta cultura artistica potrà far sì che il paese senta tutto il dovere che gli incombe di mantenere e conservare i titoli più gloriosi della sua storia e della sua civiltà.

Il P. Placido M. Lugano, benedettino di Montoliveto, già noto per la pubblicazione della Cronica di Antonio da Barga, ha raccolte in un libretto, che è come saggio di un'opera maggiore su la scuola artistica olivetana, alcune « Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi » del suo ordine. (Firenze, 1903). Ai cenni biografici di ogni artista segue una tavola in cui sono segnati gli anni che l'artista passò nei diversi monasteri e gli uffici che vi tenne. Il libretto è compilato con tanta diligenza e con tanto amore che fa desiderare davvero che il Lugano ci dia presto l'opera che promette e prepara su i pittori, scultori e architetti dell'ordine di Montoliveto. In fine di questo suo saggio egli propone che tutti i libri corali de' miniatori olivetani, ora dispersi nella Cattedrale di Chiusi, nel coro della chiesa abbaziale ed altrove, sieno raccolti ed esposti nella sala del Definitorio Grande nel Monastero di Monte Oliveto Maggiore. Noi ci associamo a questa proposta e ci auguriamo di vederla presto attuata: così ai visitatori che trarranno all'Archicenobio remoto per la fama del Signorelli e del Sodoma si aggiungerà un nuovo diletto e « l'importante collezione sarà, come promette il Lugano, nuovamente custodita con amorevole cura nella sua antica sede, di cui diverrà uno degli ornamenti più belli, oggetto di studio e tesoro di museo ».

Dei « Ritratti di Dante in Santa Maria Novella » ha scritto a lungo il professore Pasquale Papa nell'ultimo quaderno

Digitized by Google

del Giornale Dantesco. I ritratti di Dante sono, come è facile indovinare, i due recentemente indicati da Alessandro Chiappelli e da Jacques Mesnil. Le obiezioni che il Papa adduce contro la congettura del professore Chiappelli, aggiunte alle altre che in questa *Miscellanea* espose il Mesnil stesso, sono di tal peso che difficilmente potranno essere confutate. Il prof. Chiappelli ha dichiarato più volte che intende di ritornare sull'argomento e di presentare nuove e più salde ragioni a sostegno della sua tesi. Aspettando la sua parola, ci auguriamo che suoni alta e serena come si conviene in una questione di tanta importanza. All'ipotesi presentata da Jacques Mesnil si aggiunge ora l'insperato aiuto della tradizione: tradizione non remota « ma che mostra, per lo meno, « che altri occhi, fissandosi sulla figura da « lui additata, han fatto correre il pensiero « al divino Poeta ». Infatti il prof. Papa ha pazientemente rintracciato e riferisce tradotto un articolo che Enrico Barlow pubblicò nell'Atheneum del 4 luglio 1857 e che contiene le parole seguenti: « Un secondo « ritratto, dell'Orcagna, fu scoperto da me, « *nel 1845*, nel Paradiso dipinto dallo stesso « nella Cappella Strozzi in S. Maria Novella. « È nella parte superiore del muro alla si- « nistra della finestra. Dante vi è raffigu- « rato come un uomo anziano curvato dal « dolore e nell'atto di pregare. Il Kirkup « confermò le mie osservazioni su questa « figura e l'additò a lord Vernon, il quale, « credo, ne fece ritrarre copia per le sue il- « lustrazioni della Divina Commedia ». La identità di questo ritratto con quello indicato dal Mesnil è confermata da uno schizzo che G. Chambers ne preparò per lord Vernon e che il prof. Papa riproduce dal libro del Morel: « Les plus anciennes traductions « françaises de la Divine Comedie. Paris, « 1897 ». Ma l'articolo del Barlow non tanto è importante per le notizie che ci dà sul ritratto di Dante in Santa Maria Novella, quanto per i nuovi elementi che apporta a risolvere una buona volta la controversia, rinnovatasi di recente, a chi spetti il merito di aver restituito alla luce il ritratto del Bargello. I guasti che il Marini vi apportò nel restauro sono indicati con molta precisione: egli non solo ridipinse l'occhio, cambiò la forma e il colore del cappuccio nel ritratto giottesco, ma sostituì anche con bleu molto acceso il verde della veste di Dante, nella tavola di Domenico di Michelino. Il Barlow assicura di conoscere due altri ritratti di Dante nel Giudizio Universale di Michelangelo e in quello del Tintoretto. « Sarebbe non senza interesse, ag- « giunge il prof. Papa, che qualche studioso « e di Dante e dell'arte, avendone l'oppor- « tunità, si mettesse alla curiosa ricerca » e suppone che si potrebbero trovare indicazioni più precise in un articolo: « Dante and Michelangelo » che il Barlow pubblicò nel giornale *Builder* del 20 marzo 1875. Ma perchè non potrebbe continuare questa indagine egli stesso, che vi è così ben preparato?

G. P.

PER I MONUMENTI FIORENTINI. — In una adunanza tenuta dalla Commissione storico-artistica comunale il cav. ing. Vittorio Tognetti presentò il progetto di restauro e di ripristinamento dell'abside della chiesa di Santa Maria Novella, intorno al quale la Commissione stessa dette voto favorevole augurandosi che i lavori sieno cominciati al più presto.

Nella stessa adunanza si trattò degli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine, i quali hanno sofferto in passato danni non lievi a causa delle candele che si accendevano nella cappella stessa; ma per il buon volere del Rettore di detta chiesa, questo inconveniente è da un pezzo cessato. Nondimeno la Commissione deliberò alcuni provvedimenti atti ad assicurare per l'avvenire la incolumità delle stupende pitture di Masaccio.

Fu quindi presentata e accettata un'antica proposta dell'egregio cav. Pietro Franceschini, diretta ad onorare le memorie di alcuni insigni maestri dell'arte, finora, purtroppo, ingiustamente dimenticati.

L'ARTE ITALIANA NEI PERIODICI STRANIERI.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Volume XXV (1902).

Digitized by Google

Fascicolo 3° – C. V. Fabriczy. Nuove notizie sulla vita e le opere di Niccolò di Arezzo pp. 157-169.

— E. Schaeffer. Su gli « Uomini famosi », di Andrea del Castagno, pp. 170-177.

— E. Iacobsen. Pitture italiane nel Louvre, pp. 178-197.

Fascicolo 4°. – R. Druck. Il trattato di maestro Antonio da Pisa sulla pittura vetraria, pp. 240-269. (Nuova ediz. di questo importante trattato del XIV secolo, già pubblicato dal p. Giuseppe Fratini nella sua Storia della basilica e del convento di San Francesco d'Assisi. Prato, 1882).

— E. Iacobsen. Pitture italiane nel Louvre, pp. 270 e sgg. Continuaz.: vedi fasc. 3°.

Fascicolo 5°. – W. Suida. Nuovi studi sulla storia della pittura lombarda del XV secolo, pp. 331-347. (Recensione del libro del Malaguzzi-Valeri. Pittori lombardi del '400. Milano, 1902).

— C. Loeser. Di alcuni disegni italiani nel Gabinetto delle stampe di Berlino, pagine 348-359.

— Comunicazioni di nuove ricerche. *C. v. F.* Documenti sugli affreschi del Baldovinetti e di Andrea del Castagno in Santa Maria de' Servi di Firenze.

Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf. Annata XV (1902).

Fascicolo 1°. – J. Braun. Mitre italiane medievali, con 9 illustr., col. 5-24.

Zeitschrift für Bildende Kunst. 1902. Ottobre.

R. Delbrück. Un ritratto di Federico II degli Hohenstaufen. (Dalla cattedrale di Acerenza), pp. 17-21.

Annuario dei Musei prussiani. 1902. Volume XXIII.

G. Ludwig. La Madonna di Giovanni Bellini detta la Madonna sul mare, negli Uffizi: un' allegoria religiosa.

C. v. Fabriczy. Composizioni allegoriche di Giuliano da S. Gallo.

W. Bode. Statuette in bronzo fiorentine nel Museo di Berlino.

Mackowsky. La croce argentea pel Dossale di S. Giovanni nel Museo di S. Maria del Fiore.

A. Warburg. L'arte delle Fiandre e la rinascita fiorentina. Studi.

Supplemento al volume XXIII:

C. V. Fabriczy. Giuliano da San Gallo. I. Prospetto cronologico della vita e delle opere. II. Commenti e documenti. III. Appendice di documenti.

G. Ludwig. Antonello da Messina e gli artisti tedeschi e fiamminghi in Venezia.

Litterarische Rundschau. 1902, n.° 8. F. Sauer. Recensione della storia dell'arte Italiana di A. Venturi.

Kunstchronik. XIV. Fasc. 4°. B. Haendke. Osservazioni sul Giudizio finale di Michelangiolo. – Fasc. 5°. A. Wolf. Lettera da Venezia. – Fasc. 7°. Engelmann. Benvenuto Cellini in Fontainebleau. – L'Amor sacro e profano del Tiziano.

G. P.

BIBLIOGRAFIA

J. Hoppenot. *Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art.* Paris, 1903.

Goetz. *Ravenne.* Stuttgart. Hoffman.

Goldschmidt. *Die Kirchenthur des heiligen Ambrosius im Mailand.* Strassburg. Heitz und Mundel.

Gerspach. *Gli affreschi nella Chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano.* Roma. Descleé Lefebvre.

— *Gli affreschi di Campione.* (Lago di Lugano). Roma, 1902.

A. Lisini. *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena.* (103 tav. in fototipia col testo esplicativo). Libreria editrice L. S. Olschki, 1903.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

LA CHIESA DI SAN BARTOLOMMEO A MONTE OLIVETO
PRESSO FIRENZE

A ponente di Firenze, su un piccolo colle che ora si ammanta di lecci sempreverdi e si corona di cipressetti aguzzi, sorgeva già prima del 1297 una chiesetta che Corteccione del fu Giovanni dei Bostichi donava in quell'anno (26 agosto) a un Giovanni del fu Lippo Antinori per una nuova Confraternita del N. Signor Gesù Cristo. Quel poggio allora si chiamava di Montebene e la chiesetta Santa Maria del Castagno. La Confraternita vi si radunava l'ultima domenica di ogni mese: ma, se ne' primi anni andò sempre crescendo di terre, il numero de' confratelli si ridusse presto così scarso che il 1° maggio 1334 l'oratorio fu ceduto a frate Innocenzo di ser Domenico da Torrita, monaco olivetano « recipienti vice et nomine reverendi patris domini Bernardi abbatis monasterii Montis Oliveti » col patto che vi si mantenessero in perpetuo almeno due frati, de' quali uno da messa [1]). L'abate Bernardo, in cui nome è ricevuta la donazione è il Beato Bernardo Tolomei, fondatore dell'ordine, e questi sono i modesti principi de' monaci olivetani in Firenze.

Subito sei anni dopo (3 maggio 1340) Bartolo del fu Capponcino Capponi lasciava a' nuovi monaci l'usufrutto di un suo podere, da godersi per 20 anni dalla sua morte, purchè adempissero certi obblighi e l'avanzo delle rendite adoperassero « pro et in hedificatione et constructione et adornatione nove ecclesie S. Bartolomei quam de novo erigunt iuxta viam pisanam in populo S. Marie de Verzaria extra muros civitatis Florentie » [2]).

La nuova Chiesa, che al nome di Santa Maria del Castagno aggiunse quello di San Bartolomeo di Monte Oliveto, sorgeva già nel 1352. A quest'anno infatti si riferiscono parecchie menzioni di lavori di muratura fatti per la chiesa e pel convento: lavori a' quali contribuirono con larghe sovvenzioni le Compagnie di Or San Michele e della Misericordia. Nel dicembre si lavorava a « l'ochio de la ghiesa », nel luglio si pagavano 90 lire per assi ad uso del coro a Niccolò Cofanaio; finalmente, nel maggio del 1358, è ricordo di spese « per fare dipegnare la tavola », sembra a un Giovanni dipintore [3]).

---

[1]) Arch. centrale di Stato. Pergamene di Monte Oliveto, 1° maggio 1334.

[2]) Arch. e Pergam. cit. 3 maggio 1340. Il LANCELLOTTI, *Historiae Olivetanae lib. II, Venetiis 1623,* pag. 120 e il MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze,* vol. IV pag. 150. *Firenze, 1793* pongono erroneamente il testamento nel 1337.

[3]) Per queste notizie si vegga il Libro d'entrata e uscita di Santa Maria del Castagno, dall'anno 1350 in avanti, Archivio citato: Conventi soppressi, Monte Oliveto (CLXVIII) num. 139 passim.

Digitized by Google

A queste poche notizie che abbiamo intorno alla chiesa primitiva si aggiunge che nel 1404, in seguito a una composizione di beni tra frate Benedetto di Bistonto e un suo nipote, furon dati sei fiorini d'oro di avanzo a frate Giovanni di Taddeo Strada « e' quali sei fiorini d'oro ebbe Marcho, maestro di legname, per parte di paghamento d'una tavola la quale esso dee fare per l'altare maggiore anno domini sopradecto a di 29 d'aprile [1]).

La nuova tavola si dipingeva già nel 1406 da Lorenzo monaco: oggi, dopo che stette lungo tempo nei sotterranei e nella sagrestia della chiesa, si conserva nella Galleria degli Uffizi (N.° 41). Rappresenta la Vergine seduta in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista, Bartolommeo, Taddeo e Benedetto: sotto alla Vergine è l'iscrizione: *Ave gratia plena dominus tecum.* An. d. MCCCCX. Lorenzo monaco attese dunque al quadro dal 1405-6 al 1410: ecco le scarse notizie che lo concernono, rintracciate nei libri del convento, e che confermano l'attribuzione dell'opera, già evidente pei caratteri dello stile:

MCCCCVI. Item richordo ch'io ebi da Bartolo Istrada per frate Giovanni Istrada l. XV s. VIIII d. VIII: anne auto frate Lorenzo che dipignie la tavola di frate Giovanni Istrada a dì XI di luglio l. XV s. VIIII d. VIII (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 55 c. 63ᵛ).

— In nomine domini amen. Item diede Bartholo e per lui da Nicholò di Giusto Covaregli e per frate Giovanni diede a frate Lorenzo dipintorore (sic): portò Checcho d'Antonio a dì 20 di giugno 1411 fior. 10 (Arch. cit. N.° 81 di carte diverse, non numerate).

Del monastero e della chiesa mancano notizie fino al 1454. In quell'anno, col 10 agosto, s'incominciarono « *e' fondamenti delle mura per edifichare el monasterio di nuovo* » [2]). Maestro di murare era Andrea d'Antonio di Gieri che condusse i lavori per 2255 braccia di mura fino alla altezza delle prime volte del dormentorio [3]). Morto Andrea nel 1464 continuò i lavori Giovanni di Salvestro Ciaini da Monteaguto: intanto, fino dal 13 novembre del '63 « Salvestro di Pagholo di Stefano da Settignano scharpellatore » aveva ricevuto il comando di 28 finestre di pietra forte, come risulta dal seguente ricordo:

MCCCCLXIII. Richordo chome ogi questo dì XIII di Novenbre 1463 siano rimasi d'achordo con Salvestro di Pagholo di Stefano da Settigniano, scharpellatore, che lui ci faccia ventiotto finestre di pietra forte, alte el vano di ciascheduna uno braccio e terzo e larghe sette ottavi di braccio il vano; grosse un terzo di braccio per ogni verso, choncie

[1]) Arch. e Convento citati. Libro di ricordi N.° 55: 1389-1417 c. 38ᵛ.

[2]) Arch. e Cov. cit. Libro di Ricordi N.° 56 c. 21.

[3]) Ibid. c. 138 ad an. 1464.

Digitized by Google

e lavorate da dua parti chol sguancio e cholla intachatura.... in quello modo e forma di quella noi abiano fatta una parte e chon profili agli istipiti che paino pilastregli etc. (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 3ᵛ).

Il 14 gennaio 1464 si allogavano a Mechero di Piero di Bertino, lastraiuolo di Settignano, le colonne pel chiostro; e dovevano essere della stessa forma e misura che quelle del Chiostro di San Lorenzo, disegnato da Antonio Manetti [1]).

MCCCCLXIII. Richordo chome ogi questo dì XIIII di Giennaio 1464 noi abiano allogato a fare a Mechero di Piero di Bertino lastraiuolo a Settigniano ventidua cholonne pel nostro chiostro di falda grossa, lunghe della misura che sono quelle del chiostro di San Lorenzo e mancho un' oncia, e cholle base e cho' chapitegli lavorate bene e diligientemente; e' chapitegli sieno lavorati in quell modo che sono quegli del Chiostro di San Lorenzo e dette cholonne anno a essere diritte per ogni verso e arenate: ed àciele a dare lavorate e poste qui al munistero a sua vettura e promette d' averne fornite e chondotte qui dieci per tutto il mese di Maggio prossimo a venire 1465 e noi gli promettiamo di dare de l' una delle dette cholonne cholle base a chapitegli lavorate e arenate e poste qui al munistero.... lire quatordici dell' una » (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57: 1462-1480, c. 8ᵛ).

Nel 1467 la maggior parte dei lavori nel Dormentorio era terminata e Giovanni di Salvestro Ciaini prendeva « a fare le mura della chiesa » [2]). Forse il Ciaini stesso dette il disegno del nuovo edificio, semplice ed elegante, imitazione modesta dello stile adottato da Michelozzo. I lavori durarono fino al 1472: questa data è scolpita negli stipiti della porta maggiore « MCCCCLXXII tpr. Sixti pp. IIII » e ripetuta in un cartello sopra la bifora, nella facciata esterna della chiesa: « Erectum anno salutis MCCCCLXXII. Restauratum vero anno Iubilaei MDCCXXV » [3]).

---

[1]) Nel 1471 una parte del Chiostro era certamente finita: « E deono dare a dì 23 di novembre soldi tredici sono per 13 gronde ruppe Antonio Caleffe quando le metteva in sul tetto del chiostro nuovo lungho el dormentorio ». Arch. e Conv. cit. Debitori e creditori N.° 23 c. 41. – Nel 1484 Sandro di Mechero da Settignano forniva 75 braccia « di panche di prieta colli bastoni di qua e di là » per mettere nel Chiostro. Ibid N.° 24 c. 177. – Ma sembra che in questi anni si compissero solamente due lati del Chiostro (l' orientale e il settentrionale?) e che gli altri due si aggiungessero ne' primi anni del secolo XVI: « Ricordo oggi questo dì 6 di maggio 1516 come noi abbiamo alloghato a fare le volte d' una faccia del nostro Claustro disotto, cioè la parte che sono sotto la foresteria.... a maestro Lorenzo di Giovanni (Pechori) da Grieve muratore. El sopradetto debba fare dette volte *nel modo et forma che sono l' altre di detto Claustro* ». Ibid. Libro di Ricordi N.° 61 c. 105. – « Faremo notta oggi questo dì 13 di maggio 1525 quello si ispenderà della metà del nostro chiostro di sopra e di sotto etc. ». Ibid. Debit. e Credit. N.° 25 c. 96.

[2]) Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 16ʳ dove sono minutamente esposti i patti della allogazione.

[3]) MCCCCLXXII. Giovanni da monteacuto e Lorenzo muratori.... deono dare per opere tre, le quali abiamo fatte buone a Sandro [di Dardo, muratore], le quali furono a rinzafare la facciata della chiesa, ecc. – 1472. Matteo detto Gargiolla.... de avere per tre pezi

Digitized by Google

La porta maggiore, sormontata da una leggiadra finestra bifora, è l'ornamento più bello della chiesa quattrocentesca. Nelle linee essenziali deriva anch'essa dai modelli di Michelozzo ed ha la sua compagna più prossima nella porta in pietra serena del primo chiostro di S. Croce. Senonchè in questa di Monte Oliveto invece di colonne laterali sono pilastri scolpiti con vasi e candeliere, la trabeazione è più semplice e nel fregio sono scritte le parole: *Non est hic aliud nisi domus dei et porta caeli.* Nel timpano semicircolare è l'insegna olivetana – tre poggi su cui sorgono due olivi ed una croce nel centro – e la cinge una graziosa ghirlanda con lemnisci svolazzanti. Nello stesso anno in cui si compiva la bella porta, i frati Ingesuati mandavano le invetriate per le finestre, e quattr'anni innanzi (1468) Mechero di Piero di Bertino, quello stesso che lavorò le colonne del chiostro, aveva ricevuto l'allogazione del campanile.

San Bartolommeo a Monte Oliveto. – La porta.
(Fot. Alinari, n. 3635)

MCCCCLXVIII. Richordo chome ogi questo dì XXV di settenbre 1468 noi abiano dato a fare uno champanile pella nostra chiesa di prieta forte e becchategli di macigno alto br. otto in circha: e noi gli abiauo a dare la prieta e lui l'à a ricidere e àllo a lavorare tutto in quel modo e in quella maniera chome è disegnato in su uno foglio, il quale foglio è apresso a domenicho overo a mechero di piero di bertino scharpella-

---

di pietra dolcie per fare li scalini dinanzi a la chiesa, ecc. Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 71 e 74. – Nel 1725 si restaurarono il tetto e le finestre della chiesa e si dipinse a finte bozze la facciata. Ibid. Giornale N.° 2: 1720-1728 ad annum.

Digitized by Google

tore a settigniano, al quale.... noi promettiamo dare di manifattura e riciditura delle priete.... lire cientoottanta (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 17ᵛ).

Non cessarono però i lavori con l'anno in cui fu compiuta la chiesa. Nella foresteria, nelle mura di cinta, nel chiostro, si continuò a lavorare fino al 1485, anno in cui Giovanni di Salvestro Ciaini, che di quei lavori fu tanta parte, morì [1]). Eccone qualche ricordo:

— 1480. El depentore che depense el crucifisso di refetorio de' dare questo dì 14 de lulglio lire una s. septe etc. (Libro di Ricordi N.° 57 c. 160).

— 1482. Giovanni di Salvestro Ciaini e compagni maestri di murare deono avere questo dì XXV di Maggio 1484 lire 1791 soldi 6 denari 10 sono per tutto il maesterio della muraglia c'anno fatto e opere messe alla citerna e così al muro e porta dalla istrada e altri aconcimi, la quale muraglia si cominciò per insino a gennaio del 1471 etc. (Debit. e credit. N.° 23 c. 298).

— 1485. Frati e Convento degli Ingesuati dalla Porta a Pinti di Firenze deono avere per insino a dì 23 di dicenbre 1485 lire 42 per dua finestre invetriate per la foresteria nuova etc. (Libro di Ricordi N.° 58 c. 59).

— Finalmente, nel 1515, un Lorenzo da Ricorboli lavorava per la chiesa le spalliere intarsiate: « Fato chonto et saldo d'achordo col sopradetto Lorenzo questo dì XXV di settenbre 1515 che le spalliere che lui à fatto in ciesa cioè la parte da mano dritta monti lire 37.... e più questo dì habbiamo fatto pacto.... ch'el sopradetto sia obrighato fare l'altra banda delle spalliere nel modo et forma come sta la parte ch' ha facto ». (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 61 c. 76ᵛ.)

Oggi purtroppo la chiesa, se si tolgano alcuni lavori dei secoli XVI e XVII, aggiunti dopo i danni patiti durante l'Assedio, è priva d'opere d'arte. Il bel coro intarsiato e intagliato che l'adornò è ora lungo le pareti della Cappella di S. Maria Maddalena, nel Palazzo del Podestà. Vi fu trasportato il 27 luglio 1867, e il catalogo [2]) l'attribuisce a Bernardo della Cecca e lo dice eseguito, assieme al leggìo, per il presbiterio della chiesa di S. Miniato al Monte, che gli olivetani uffiziarono dal 1373 al 1553. Invece il coro fu propriamente fatto per la chiesa di Monte Oliveto – e l'insegna olivetana intarsiata in alcuni sedili lo dimostra – e ne furono autori Niccolò e Bartolomeo figliuoli di Antonio da Colle.

MCCCCLXXXXIII. Nichola e Bartolomeo [frategli e figliuoli di Antonio da Cholle, legniaiuoli] deono avere a dì VIII di Marzo 1493 lire milleciento, sono per manifatura d'un coro a fatto nella nostra chiesa qui del nostro monasterio con quarantaquattro sedie doppie per lire venticinque la sedia chol choro fornito etc. Lire MC. (Arch. e Conv. cit. Debit. e credit. N.° 24 c. 166ʳ).

La data è confermata dall'iscrizione nel fregio dello stallo principale: Anno D. MCCCCLXXXXIII. – Die XV Msi Februarii. – Sul leggìo, da

[1]) Arch. e Conv. cit. Debit. e credit. N.° 24 c. 43.

[2]) *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma, 1898 pp. 345-346.

Digitized by Google

ambedue le parti, si vede la data MCCCCLXXXXVIII: e questo solamente fu trasportato da S. Miniato nel coro di S. Bartolomeo. Il Berti [1]), lo dice opera di Bernardo della Cecca « stando alle vecchie memorie » che non mi è riuscito di ritrovare: il padre Lugano [2]) suppone che ne sia autore lo stesso monaco che alluminò i due libri corali oggi nel R. Museo di S. Marco (Antifonario D. Messale F.), cioè frate Filippo da Firenze [3]): ma questi dimorò in San Miniato al Monte dal 1488 al 1491, prima, e poi dal 1505 al 1508, quindi non nel 1498 o negli anni prossimi.

Di un'altra opera che fu fatta per S. Bartolomeo ed oggi si trova nella Galleria Antica a Moderna, intendo della tavola di Raffaellino del Garbo raffigurante la Resurrezione (N.° 90), così parla il Vasari: « Gli fu allogato dalla famiglia de' Capponi, i quali avendo sotto la chiesa di S. Bartolomeo a Monte Oliveto fatto una cappella che si chiama il Paradiso, vollono che Raffaello facesse la tavola; nella quale a olio fece la Resurrezione di Cristo, con alcuni soldati molto vivaci e begli; fra e' quali, in una testa di un giovane, fu ritratto Niccola Capponi » [4]).

RAFFAELLINO DEL GARBO. - *La Resurrezione.*
(Fot. Alinari, n. 1420)

La cappella de' Capponi a uso di sepoltura, è situata nella vasta cripta sotto la chiesa e sull'altare conserva tuttora la cornice intagliata « con colonne tonde e riccamente messe d'oro a bolo brunito » che fu fatta per la « rara » tavola di Raffaellino. L'Ulmann, che studiò diligentemente e ordinò con molta acutezza la produzione svariata e diversa di Raffaellino,

[1]) *Cenni storico-artistici intorno alla Basilica di S. Miniato.* Firenze, 1850 pag. 82.
[2]) *Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi olivetani.* Firenze, 1903 pag. 58 nota 2.
[3]) Ibid. pag. 74 nota 1.
[4]) *Vasari, Vite, ed. Milanesi.* Vol. IV pag. 235-236.

Digitized by Google

giudica la tavola « dipinta dal pittore ancor giovane »; e tuttora sottoposto all'immediata influenza di Filippino, circa la fine del secolo XV [1]). Nei documenti che seguono e che si riferiscono ai lavori fatti per la sepoltura dei Capponi nel 1485, in occasione della morte di Niccolò di Piero (12 gennaio 1484 st. fior.), compaiono i nomi del fratello Giovanni e dei figli Guglielmo, Bernardo e Niccolò. Quest'ultimo sarebbe il « giovane » ritratto da Raffaellino: ma Niccolò, nato nel 1451 [2]), non era più giovane negli ultimi anni del secolo e il suo ritratto non può essere, come crede l'Ulmann, « der schlafende Krieger », cioè il guerriero adolescente che dorme, in alto, a destra di chi guardi la tavola, ma piuttosto o quello, già adulto, a sinistra, o l'altro, a destra, che fugge. Ed ecco le scarse notizie che sulla sepoltura dei Capponi si hanno nell'Archivio del Convento:

1485. Messere Giovanni e messer Ghuglielmo e Bernardo e Nicholò Capponi e gli altri deono dare lire 104 soldi 1 denari 4 sono per lavorii fene Giunta, cioè perlla volta delle sepulture e muri e mattoni, sopramattoni, lastrichi e la scala, come appare per una iscripta demo a micho legnaiuolo di nostra mano.

— E deono dare per 3200 tra mezane e mattoni per lle sepulture e per amattonare: Lire 27, soldi 4.

— E deono dare lire ventisei sono per l'archo si fecie in chiesa....

— E deono dare fior. uno d'oro in oro ebbe Micho per l'arme (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 58 c. 57).

Con questo quadro di Raffaellino vennero ad aumentare le collezioni de' Musei fiorentini le opere seguenti: la Crocifissione di Marco Palmezzani (Galleria degli Uffizi N.° 1095); i numeri 36, 51, 58, 63, 66 delle Robbie del R. Museo Nazionale; l'Annunciazione famosa (Uffizi 1288) che il barone de Liphart il Bode il Geymüller attribuiscono a Leonardo da Vinci, altri a Ridolfo del Ghirlandaio. Di tutte queste opere, e dell'ultima che del Monastero di Monte Oliveto fu l'ornamento più bello, tacciono i libri del Convento. Tacciono anche della Cena che il Sodoma dipinse a fresco nella facciata del refettorio e di cui recentemente furono restituiti alla luce alcuni bellissimi avanzi (Fot. Alinari N.i 4595-96). Secondo il Vasari [3]) gli fu commessa da un monaco de' Brandolini, abate del monastero, circa il 1515. In quest'anno infatti un Issidero de' Brandolini era priore di Monte Oliveto: ma tra le sue partite nessuna ricorda il fresco del Sodoma. Oggi i resti mal ridotti, tra i quali una bruna e fiera testa di Giuda, dai vivacissimi occhi, si trovano nella camera dove

[1]) *Raffaellino del Garbo* in *Repertorium für Kunstwissenschaft:* XVII Band. (1894), pag. 104–105.

[2]) *L. Passerini. Famiglia Capponi* nelle *Famiglie celebri* del *Litta.* Milano 1876, tav. V.

[3]) Ed. cit. VI pag. 389.

Digitized by Google

dorme il P. Abate, la parte maggiore essendo andata perduta con la demolizione di un muro dell'antico refettorio. Il monastero è stato smembrato e ridotto a uso di un ospedale militare e la bella chiesa quattrocentesca, spogliata delle opere d'arte che l'allietavano, è quasi muta pel culto. Nel maggio del 1902 gli Amici dei Monumenti, visitando in piccola brigata Monte Oliveto, lamentarono che si fosse acciecata e imbiancata la bella loggia in pietra serena, prospiciente sul chiostro, e fecero voti che si provvedesse alla vuota nudità della chiesa, riportando alla sua pristina sede il coro che è nel R. Museo Nazionale. Se i lamenti ed i voti ottenessero il loro effetto, la chiesetta olivetana, perduta oggi e quasi obliata fra i lecci e i cipressi, potrebbe ridiventare la mèta di più frequenti pellegrinaggi e riacquistare una parte di quella intellettuale vita che fervette tra le sue mura quando abitavano nel monastero Giuliano Vannelli, Stefano Bonsignori e Miniato Pitti.

GIOVANNI POGGI.

A PROPOSITO DI UN BRONZO DI DANIELE DA VOLTERRA

Nel numero precedente della « Miscellanea » è stato dimostrato con argomenti, che a me sembrano inoppugnabili, doversi ritenere per opera indubitata di Daniele da Volterra il gruppo in bronzo che si conserva, in due esemplari, nel R. Museo Nazionale di Firenze e che rappresenta un uomo nudo in atto di colpire un altro uomo caduto ginocchioni, mentre un terzo giace morto sul terreno.

Credo che riuscirà gradito agli studiosi conoscere come questa identificazione venga a ricevere la più esplicita conferma dalla esistenza di alcuni studii dello stesso Daniele, conservati nella raccolta di disegni della Regia Galleria di Firenze. Detti studii, ad eccezione di uno schizzo dell'intera composizione per il noto quadro degli Uffizî « la strage degli Innocenti », si riferiscono indubbiamente al gruppo in parola, che è un episodio del dipinto stesso.

Eccone una breve descrizione:

N.° 1069 (Collezione Santarelli). — Schizzo per l'intero gruppo; la figura principale è volta a sinistra.

Nel verso della stessa carta: altro studio simile. Matita nera, con lumi di gessetto, carta grigiastra.

N.° 1070 (Collezione Santarelli). — Studio per l'intero gruppo; la figura principale è vista di faccia; manca la terza figura. Matita rossa, carta bianca.

Digitized by Google

Dis. 15003

Dis. 1070 (Collez. Santarelli)

Dis. 15002

Dis. 17390

Digitized by Google

N.° 13045. — Studio per l'intero gruppo da ambedue i lati del foglio. Matita nera, con lumi di gessetto, carta grigia.

N.° 13046. — Studio per la figura giacente in terra da ambedue i lati del foglio. Matita nera, con lumi di gessetto, carta grigia.

N.° 15002. — Studio per l'intero gruppo; la figura principale è vista di faccia. Matita nera e gessetto, carta cerulea.

N.° 15003. — Studio per l'intero gruppo; la figura principale è volta a sinistra. Matita nera e gessetto, carta cerulea.

N.° 17133. — Studio per l'intero gruppo in ambedue i lati del foglio; la figura principale è volta a destra. Matita nera, con lumi di gessetto, carta cerulea.

N.° 17134. — Studii per l'intero gruppo in ambedue i lati del foglio; della figura principale, che è vista di schiena, sono due studii separati del torso. Matita nera, con lumi di gessetto, carta cerulea.

N. 17390. — Nel retto del foglio: studio dell'intero gruppo, con la figura principale volta a destra.

Nel verso; altro studio per lo stesso gruppo con la figura principale vista di faccia; manca quella caduta in terra. Matita rossa, carta verdastra.

Per meglio persuadere i lettori, dò la riproduzione dei numeri 1070, 15002, 15003 e 17390, che mi sembrano i più caratteristici dimostrando essi quanta passione Daniele ponesse nella ricerca del migliore effetto. Nè parmi sia da escludersi che Daniele possa avere avuto l'ispirazione dal bozzetto di Michelangelo, raffigurante « Ercole che uccide Cacco », tanto appare visibile la imitazione della maniera michelangiolesca.

Inquanto poi alla quistione se Daniele, abbia eseguito il bronzo prima di dipingere il quadro ovvero dopo, non è facile poterla risolvere. Io inclinerei piuttosto a credere che Daniele, dopo finito il quadro, accortosi come quel gruppo si sarebbe prestato benissimo ad essere scolpito, si ponesse a tale intento nuovamente a studiarlo, come dimostrano i sopradescritti disegni, poi lo modellasse in creta o in cera ed infine, sodisfatto dell'opera sua, ne facesse ben due fusioni in bronzo, l'una poco variata dall'altra. E che sia un pregevolissimo lavoro lo prova il fatto che fino ad oggi esso ebbe l'onore di esser ritenuto degno del Giambologna e persino dello stesso Buonarroti.

P. Nerino Ferri.

Digitized by Google

APPUNTI D'ARCHIVIO

SCULTURE IN LEGNO DI BACCIO DA MONTELUPO. – Parecchie sculture in legno di Baccio da Montelupo enumera il Vasari (IV, 541), di altre fanno testimonianza le seguenti note di pagamento:

1. *Crocefisso per la chiesa di S. Maria de' Servi a Firenze.*

1504

Baccio di Montelupo schultore di terre (?) dè dare a dì 27 di febraio fior: uno largho portò frate Stefano da Milano per parte di j° chrocifisso ci fà portò frate Simone c. 40 e v^{a} 52 Ll. 7, Ss. —

E adj xij di marzo Ll. tre portò frate Simone in questo c. 40 e v^{a} 54. Ll. 3, Ss. —

E adj 31 detto fior: uno l[argo] prese (?) Andrea dipintore portò fra Simone c. 46 e v^{a} 55. Ll. 7, Ss. —

(Archivio di Firenze, Conv. soppressi, SS.^{a} Annunziata, Debitori e Creditori, Libro bianco *A* dal 1504 al 1510, N.° nuovo 199 (vecchio 193) a c. 42).

2. *Diverse sculture per la Badia di S. Godenzo in Val di Sieve, appartenente ai Frati de' Servi di Maria.*

1506

Copia di uno chonto di spese fatte m.° Valerio di m.° Fruosino nostro frate alla Badia di S. Ghaldenzio e per ornamento della chiesa, le quale chose detto maestro Valerio dona alla detta badia a servitio del chulto divino.

In prima per uno Santo Sebastiano ghrande al naturale di legname di tiglio duc. XXI d'oro in oro. Portò Baccio da Montelupo contanti per suo magistero, e duc. 2 d'oro per cholorillo a olio. Portò Raffaello dipintore, e duc. 1° d'oro tra chabella e chasse per chondurlo, e 4 L. al vetturale lo portò. In tutto L. 172.

E più per ornare l'altare e ridurre a memoria li santi per 3 teste grande sco Ghaldenzio, sco Luciano (?) e sco Martiano cholorite a olio duc. 8 d'oro. Portò Baccio da Montelupo e Raffaello dipintore L. 56 e per condurlle L. 3 al vetturale da Decomano. L. 59.

E per 2 innocentini di rilievo choloriti. L. 10.

E per 3 teste belle al naturale coe j^{a} di Xpo e j^{a} di Madonna j^{a} di Sco Giovanni duc. 7 e L. tre. Portò Baccio e Andrea dipintore, e soldi 5 per chondurlle. In tutto L. 54, Ss. 10.

E per 2 fighure ghrande per la tavola di rilievo coe per j° sancto Giovanni batista e per j° Sco Girolamo belissimo tra magistero e cholorille a olio duc. xj. Portò Baccio per magistero e Andrea per cholorille, e per la chabella L. iij, e al vetturale L. iiij in tutto L. 85.

Digitized by Google

E per 6 quadri dove sono scholpiti di rilievo e' misteri della storia di Sco Ghaldenzio duc. xij. Portò Baccio e Andrea dipintore e L. iiij per vetturale in tutto L. 88.

E per uno chancello fatto per serrare la chapella dove sono e chorpi santi a ciò non vi entrasse nè persone nè bestie duc. 3 d'oro fra legname ferri e serratura e magistero L. 25.

E per uno Xpo morto al naturale ghrande di rilievo duc. 6 d'oro. Portò Baccio, e duc. 1° d'oro portò Rafaello per cholorire. L. 9 ebe Jacopo legnaiuolo per fare uno basamento a uso di sepoltura ove si pose detto Xpo. L. 4 per vettura. Il quale Xpo è posto in uno sepolchro in chiesa alla chapella di San Michele. L. 61.

E per una chrocie di legno feriale per li morti. L. 3.

E per uno terribile [turribolo] di rame lavorato chon mantello argientato. L. 14.

E più Baccio da Montelupo auto in più partite da me duc. XXV d'oro sono per parte di magistero di une archa la quale mi fa per chollocarvi dentro honoratamente le sacre reliquie, è in tutto L. 175.

(Arch. di Firenze, Conv. soppr., SS.ª Annunziata, Ricordanze dal 1504 al 1510 N.° nuovo 51, a c. 7). Il dipintore Andrea rammentato nelle note di pagamento è molto probabilmente Andrea Feltrini che si sa d'aver eseguito in quei tempi anche altri lavori pei frati del convento di S. Maria de' Servi a Firenze (VASARI, V, 207 e VI, 248). Quale poi dei sedici pittori di nome Raffaello registrati dal Milanesi nel suo commentario alla vita di Raffaellino del Garbo (VASARI, IV, 244) fosse quello che aiutò il Montelupo similmente nei suoi lavori per S. Godenzo, non sapremmo dire. Quest'ultimi, del resto sono tutti perduti, come non esiste più nemmeno il busto in cera di Giuliano de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, a cui si riferiscono le seguenti partite di pagamento:

3. *Busto di Giuliano de' Medici per la chiesa de' Servi a Firenze.*

1513

31 agosto. A Baccio da Montelupo a dì decto fior: tre d'oro in oro sono per parte di sua ragione portò Giovanni suo fiolo. Ll. 21, Ss. —

7 settenbre. A Baccio di Montelupo a dì decto fior: due d'oro portò lui decto per lamagine del mag^co^ Giuliano. Ll. 14.

10 settenbre. A Baccio di Montelupo a dì decto fior: tre d'oro in oro portò lui per parte delemagine di giuliano. Ll. 21, Ss. —

18 settenbre. A Baccio di Montelupo fior: due d'oro sono per suo conto delamagine di giuliano de medici e larme sopra la porta portò lui contanti. Ll. 14, Ss. —

7 ottobre. Al d.° Lire sette sono per suo conto dela cera delimagine del magnificho giuliano de medici. Ll. 7, Ss. —

(Arch. di Firenze, Conv. soppr. SS.ª Annunziata, Libro d'Entrata e Uscita dal 1513 al 1516, N.° nuovo 705 a c. 103-108).

C. DE FABRICZY.

Digitized by Google

Il reliquiario di S. Pietro Martire e un quadro di David del Ghirlandaio in S. Maria Novella. – Da una filza miscellanea di Inventari, procure, ecc., appartenente al Convento di S. Maria Novella (*Arch. di St. Conv. di S. M. Novella, filza 94*) tolgo la seguente carta che riferisce l'allogazione di un reliquiario agli orafi Giovanni di Niccolò del Chiaro e Iacopo di Lorenzo. La compagnia di San Pietro Martire aveva la sede nella chiesa di S. Maria Novella.

✠ MCCCCLXVI a dì 8 di Gennaio

sia noto a ogni e qualunque persona come questo dì decto e anno Noi Giovanni di Nicholò del Chiaro, Jacopo di Lorenzo e compagni horafi togliamo affare una reliquiera d'ariento di peso di libre otto per ornare il dito di sancto pietro martire, il quale lavoro ci alluogha e' chapitani di detta compangnia di sancto pietro martire insieme chol priore della chiesa di sancta maria novella, come per una scritta appariscie distesamente d'ogni e qualunque cosa così di peso come di pregio, e l'oro il quale andassi per dorare: la quale scritta è di mano di ser baldovino ed è soschritta di mano di maestro salvestro proveditore di detta compangnia e di mano di bernardo mazinghi 1° de' detti chapitani di detta compangnia; e più è detta schritta soschritta di nostra mano, cioè Giovanni di nicolo del chiaro e Iacopo di lorenzo conpangni, e qui dappie schriverremo tutti e' denari che avremo.... (rotta la carta) e da chi gli avemo per la detta opera.

Noi giovani di nicholo del chiaro ebbi questo dì XIII di gennaio fiorini venti larghi, cioè f. 20 la; rechò fra michele sagrestano, per parte del sopraschritto lavorio come appare al nostro giornale segnato d carte 70; creditori frati e convento di sancta maria novella.

E più avemo a dì 19 di febraio lire 37 soldi due; rechò fra michele per la sopradetta ragione.

E a dì d'aprile fior. uno d'oro larghi, lire dodici; dettono per noi a martino dello scharfa, portò fra michele sagrestano di detta chiesa.

E a dì 15 di Giugnio fiorini due larghi; per noi a martino dello scharfa sopradetto, rechò M° Giovanni monatello sindacho e prochuratore della compangnia di santo pietro martire.

E a dì 15 di luglio per oncie venti d'ariento, cioè il tabernachulo dove era il dito di santo pietro martire; rechò M° Giovanni e frate michele sagrestano, monta lire 66 a lire 3 soldi 6 l'oncia.

E a dì 18 di settembre, per oncie sedici, denari sei: rechò fra michele sagrestano era 1° tabernachuluzo con altri arienti rotti: monta, per lire 3 soldi 6 l'oncia, lire 53. soldi 12. denari 6.

(*A tergo:* Scripta chome giovanni del chiaro tolgano a ffare la reliquia di sancto piero martire addì 8 di genaio 1466).

Digitized by Google

Nello stesso archivio, in un registro dei libri di memorie di entrata e uscita, ecc. (vol. n. 91) è a pag. CXXV, sotto l'anno 1494, la seguente notizia:

Il quadro di S. Lucia che sta nella cappella di S. Caterina vergine e martire sopra S. Lodovico Bertrando fu dipinto da David Grillandaio e furonvi spesi 80 fiorini d'oro lasciati da F. Tommaso Cortesi. Vedi il Ricordo del medesimo al libro del 1474 (o 1494?).

Il quadro si trova oggi nella Cappella Rucellai, a sinistra della grande tavola del Bugiardini. Rappresenta Santa Lucia adorata dal committente Tommaso Cortesi. Nel ricco tabernacolo che racchiude la tavola è la scritta: « Depingi fecit me Thomas optima prolis Cortesiae gentis servus et ipse Dei » con le armi dei Cortesi. Il Vasari parla confusamente di questo quadro nella vita di Ridolfo Davit e Benedetto Grillandai (ed. Milanesi, VI, pag. 532) e sembra lo attribuisca « ad alcuni creati » di Domenico: cioè a Francesco Granacci, Iacopo del Tedesco e Benedetto. La restituzione del quadro a David Ghirlandaio potrebbe aiutare a distinguere con più precisione la parte che gli spetta nella tavola posteriore del gran tabernacolo eseguito da Domenico e da' suoi per l'altar maggiore di S. Maria Novella; tavola oggi conservata nella Pinacoteca di Berlino.

Giovanni Poggi.

Gregorio di Lorenzo. — Du sculpteur florentin Gregorio di Lorenzo nous savions seulement qu'il était l'auteur de la fontaine en marbre de la Sacristie de la badia de Fiesole [1]). J'ai trouvé par hasard un document le concernant qui mentionne d'autres œuvres de sa main, mais je ne sais si ces œuvres existent encore et s'il est possible de les identifier.

(Archiv. di Stato di Firenze. Conventi soppressi. S. Maria Novella. Filza 102-103). « Pagholo di Taddeo di Francesco stovigliaio e biadaiuolo, cittadino fiorentino del popolo di S.° Piero Maggiore di Firenze, e Ghirigoro di Lorenzo di Iachopo scharpellatore, cittadino fiorentino del popolo di S.° Ambruogio di Firenze e chongniato del detto Pagholo, anno fatto saldo e chonto e achordo insieme di quello anno avuto a fare insieme detti Pagholo e Ghirigoro....

. . . . . .

E più el detto Pagholo a avere del detto Ghirigoro fi. trenta d'oro larghi .... e quali sono per fi. 20 larghi e quali dette Pagholo di diposito all'arte della lana addì XI di giugno 1473, paghati per detto Ghirigoro a Boninsegnia di Pazzino

[1]) Cfr. C. von Fabriczy. *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, 1892, p. 597.

Digitized by Google

Ciciaporci, cittadino fiorentino, per tanti detto Boninsegna aveva prestati a detto Ghirighoro a Napoli per insino dell'anno 1472, ho altro più vero tempo, per paghare in veture e altre spese di doci (sic) teste di marmo e 1ª nostra donna, cioè teste d'imperadori, fecie portare a Napoli.... *Jaoques Mesnil.*

NOTIZIE VARIE

Per il *David* di Michelangiolo. — Nella « Nuova Antologia » del 1° marzo il prof. Alessandro Chiappelli torna a combattere la proposta di collocare una copia del David allato alla porta del Palazzo dei Signori, dove stette per secoli l'originale. Gli argomenti che l'illustre professore riassume contro questa veramente *inopportuna* proposta concordano con quelli che noi già esponemmo in questa *Miscellanea* ed altrove, e, speriamo, varranno una buona volta a convincere anche gli intelletti più restii. Il prof. Chiappelli propone inoltre che si tolga dalla piazza della Signoria il gruppo di Ercole e Cacco e che il David del Buonarroti, dalla Galleria Antica e Moderna si porti nel vasto salone Donatelliano del Palazzo del Podestà, dove « campeggerebbe in un modo solenne.... e in parte riacquisterebbe l'antico significato simbolico stando nel Palagio ove si rendeva o dove si doveva rendere giustizia ». Se la futura sorte del tanto maltrattato gruppo del Bandinelli ci lascia indifferenti, sebbene dovremmo in omaggio alla logica rifiutare ogni consenso a qualsiasi remozione non necessaria, non possiamo però fare a meno d'invitare il prof. Chiappelli a riflettere un po' sull'attuazione della sua seconda proposta. Ognuno conosce le ragioni che costrinsero a togliere il David dalla pristina sede e le difficoltà che si dovettero superare per trasportarlo all'Accademia. Chi oserebbe oggi sollevare quella pesante e fragile mole fino al primo piano del Palazzo del Podestà e aprire, per ciò, nelle vetuste mura, la breccia necessaria al passaggio? E se anche il trasloco fosse possibile, a che scopo? Il vigoroso adolescente di Michelangiolo fu creato per vivere sotto il libero cielo e quel salone, che a noi sembra ampissimo, sarebbe per lui una prigione, angusta come la nicchia dell'Accademia e, per giunta, più oscura. *G. P.*

Per la Cupola del Duomo. — Nell'ultimo fascicolo della *Rassegna d'Arte* l'ingegnere Arnaldo Ginevri presenta un suo progetto per il « fregio della Cupola di S. Maria del Fiore ». Il progetto per ora non è che allo stato di bozzetto, ma, pur conformandosi alle istruzioni del 1420, si propone di mantenere lo slanciato e agile profilo della Cupola, senza aggravarla con un aggetto soverchio, e di tentare un accordo tra lo stile della Rinascita, adottato dal Brunelleschi nella Lanterna, e lo stile toscano del XIV secolo, che predomina nella parte inferiore della Cattedrale. Del progetto che tende a risolvere una questione di molta importanza per l'arte fiorentina, parleremo più diffusamente non appena se ne presenti l'occasione che dicono prossima.

Per Masaccio. — Le onoranze centenarie a Masaccio, che dovevano aver luogo nell'aprile, sono state rimandate ai primi di settembre, essendo il Comune di San Giovanni di Valdarno rimasto senza sindaco e senza rappresentanza comunale.

Alla Società delle Belle Arti, si è inaugurata solennemente, domenica 22 marzo con l'intervento delle autorità cittadine e di numerosi invitati, l'Esposizione annuale ricca di circa 400 opere di pittura e di più che 30 sculture. L'Esposizione ha destato in tutti gli intervenuti vivo interesse non solo per i nomi dei più reputati artisti

Digitized by Google

fiorentini e italiani che vi figurano con opere notevoli, ma anche per il valore generale della mostra stessa, che ha su quelle degli anni precedenti il vantaggio di maggior ricchezza e varietà di lavori.

L'ARTE ITALIANA NEI PERIODICI STRANIERI.

Iahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Volume XXIV, fascic. 1. Berlino, 1903. Cornelius v. Fabriczy. Adriano fiorentino. pp. 71-98.

W. Bode. L'adorazione dei Pastori di Hugo van der Goes nella Galleria di Berlino. (Acquistata recentemente in Madrid, dagli eredi dell'Infante Maria Cristina di Borbone).

Repertorium für Kunstwissenschaft. Volume XXV, fascic. 6. C. v. F. Nuovi documenti su Bernardo Rossellino: – lavori nell'Annunziata di Firenze – pp. 475-477.

Zeitschrift für Bildende Kunst. marzo 1903. Ernst Polaczek. Due autoritratti di Niccola Pisano, pp. 143-146. (Entrambi negli specchi della Presentazione al tempio nei pulpiti del Battisterio pisano e della Cattedrale di Siena: la figura più alta al di sopra della Vergine).

Ernst Steinmann. Michele Marini, contributo alla storia della scultura della Rinascita in Roma. pp. 147-157.

G. P.

RECENTI PUBBLICAZIONI

ARNALDO COCCHI. *Le chiese di Firenze dal sec. IV al sec. XX.* Volume I, Quartiere di San Giovanni, Firenze, MCMIII. Stabilimento Pellas.

I. B. SUPINO. *L'Incoronazione di Ferdinando d'Aragona.* Gruppo in marmo di Benedetto da Maiano nel R. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, Seeber, 1903.

G. NATALI ed E. VITELLI. *Storia dell'arte ad uso delle scuole medie e delle persone colte.* Roma. Roux e Viarengo, 1903.

ROCCHI E. *Le piante di Roma nel secolo XVI.* (Piante icnografiche e prospettiche). Con la riproduzione degli studi originali autografi di Antonio da San Gallo il giovine, ecc. Roma. Roux e Viarengo, 1903.

HANS GRAEVEN. *Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen in photographischer Nachbildung.* Serie I, 1903 (Nr. 1-80) Hannover, 1903. Druck von Th. Schäfer.

ERNST STEINMANN. *Michele Marini: ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance kulptur in Rom.* Leipzig. Seemann, 1903.

C. DE FABRICZY. *Adriano fiorentino.* Estratto dall'Annuario dei Musei Prussiani, 1903, fascicolo I.

CORNELIUS VON FABRICZY. *Medaillen der Italienischen Renaissance. Mit 181 Abbildungen.* Verlag von H. Seemann, Leipzig.

GIULIO URBINI. *Disegno storico dell'Arte Italiana.* Parte I (dal sec. I al sec. XV). Ditta Editrice G. Paravia, 1903.

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

DISEGNI SCONOSCIUTI DI MICHELANGELO

Se nel primo fascicolo di questo periodico dovetti, per amore del vero, togliere a Michelangelo il disegno rappresentante il deposito di Giulio II, per restituirlo ad Aristotile da Sangallo, oggi sono lieto di potere far conoscere agli studiosi di avere scoperto ben dieci carte con schizzi autentici del Buonarroti, fra le varie migliaia conservate in cartelle nel gabinetto dei disegni della regia Galleria degli Uffizi, cui ho l'onore di essere preposto. Dette carte portano i numeri 14412, 18718, 18719, 18720, 18722, 18723, 18729, 18735, 18736 e 18737, cioè quasi gli ultimi dell'inventario e per conseguenza fra quei pezzi che non sono ancora definitivamente identificati e sistemati.

Dis. 14412, *retto*

Già da qualche tempo le dette carte, frammiste ad altre di poca importanza, avevano attirata la mia attenzione, sembrandomi di intravedere in quei rapidi e vivaci segni la mano stessa del Buonarroti. Tanto vero, che fino dal 1886, dovendo, per regolarità amministrativa, compilare sollecitamente l'inventario generale di tutti i disegni della detta Galleria, ebbi cura di raggruppare insieme quelle carte, come ne fa fede la continuità della numerazione. Spinto dal convincimento che detti disegni potessero essere di Michelangelo, volli sottoporli in questi giorni al competente giudizio del chiaro storico d'arte Emil Jacobsen, il quale da molto tempo frequenta assiduamente il gabinetto per studiare i disegni italiani, facendo delle continue scoperte che al più presto ci auguriamo vorrà rendere di pubblica ragione.

Digitized by Google

Lo Jacobsen adunque, dopo attento esame, concordava meco trattarsi veramente di schizzi originali di Michelangelo e riusciva ad identificare qualche altro pezzo importante. Anzi egli rilevava che a tergo della carta 18736 trovavasi scritta la parola *monte* di mano dello stesso Buonarroti che rimaneva nascosta dalla carta che controfondava il disegno. Inoltre osservava come in alcune delle dette carte si trovassero le medesime filigrane esistenti in altri disegni autentici di Michelangelo. Tutte queste circostanze, venendo ad avvalorare sempre più l'attendibilità della mia attribuzione, inducevano lo Jacobsen ad associare meco la sua preziosa collaborazione per illustrare le dette dieci carte. Alcuni dei quaranta schizzi in esse contenuti, sebbene in parte non troppo appariscenti per i profani, saranno certamente molto apprezzati dagli intendenti, sia per essere i primi pensieri riguardanti diverse opere famose, sia perchè offrono modo di poter quasi sorprendere il sommo Artefice nella intimità delle sue concezioni artistiche, nel momento in cui la mano, secondando la foga della fantasia, traccia sulla carta, a rapidi e sintetici tocchi, le prime e rudimentali idee.

Dis. 14412 *verso*
(Fot. Alinari, n. 424)

In oggi, che la critica moderna, più oculata e severa, ha ridotto in esiguo numero i disegni *veri* di Michelangelo fra quelli attribuitigli negli Uffizi, mi gode sinceramente l'animo di potere aggiungere anche queste dieci carte all'altro *autentico* studio per il « Giudizio finale », già da me identificato nel 1901 [1]).

PASQUALE NERINO FERRI.

Ed ora veniamo senz'altro alla particolareggiata descrizione di tutto ciò che si trova schizzato in ognuna delle dieci carte e di cui ci spiace non poter dare una completa riproduzione perchè in gran parte tracciato leggermente allo stile d'argento.

[1]) Vedasi il numero del dicembre 1901 del pregiato periodico milanese *Rassegna d'Arte*.

Digitized by Google

Dis. 14412. — Nel *retto* del foglio: Testa virile, calva, senza barba, reclinata verso destra. Matita rossa. Schizzi a penna di due alabarde e poche linee in pianta di fortificazione a sezioni trasversali.

Evvi altresì un frammento di nota autografa che termina con la parola: *acume.*

Nel *verso* dello stesso foglio: Un cavallo alla corsa visto di schiena, con in groppa un uomo in procinto di cadere. Matita rossa. Poche linee in pianta di fortificazione a sezioni trasversali. Carta gialletta, frammentata. Alta mm. 285. Larga mm. 275.

Particolare dell'affresco « La caduta di S. Paolo » nella Cappella Paolina in Vaticano

Lo stesso cavallo alla corsa, col cavaliere sbalzato di sella, lo ritroviamo dipinto da Michelangelo nella parte mediana dell'affresco « la caduta di San Paolo » nella Cappella Paolina in Vaticano.

In un disegno di Oxford trovasi lo schizzo di un cavaliere alla corsa diretto a destra, che ha molta analogia con questo.

Dis. 18718. — Nel *retto* del foglio; in alto: Testa di vecchio barbato, di profilo, di grandezza quasi del naturale. Matita nera.

In questi fieri e nobili lineamenti scorgesi alla prima il ritratto di un personaggio di alto rango, ed è facile riconoscervi la caratteristica effigie di Papa Giulio II. Qui Michelangelo con pochi tratti ci ha reso con tutta fedeltà la rude fisionomia di quel fiero pontefice che Raffaello si è ingegnato di raddolcire nella storia dell'Eliodoro in Vaticano.

È lecito poter supporre che si tratti di un ricordo dal vero fatto da Michelangelo allorchè doveva rifare la statua in bronzo di Bologna, non potendosi pensare a quella fusa nell'agosto del 1507 e distrutta nel 1511 dai partigiani di Giovanni II Bentivoglio, inquantochè in quell'epoca Giulio II non portava ancora barba [1]), come mostra la medaglia del Camelio coll'anno MCCCCCVI; si può anche supporre che il detto ricordo potesse servire a Michelangelo per l'effige dello stesso pontefice da porsi nel di lui monumento sepolcrale rimasto incompiuto. Trattandosi di un

[1]) Il chiaro D.r Ernest Steinmann ci avvertiva della esistenza di un documento inedito che si riferisce a questa particolarità.

Digitized by Google

Dis. 18718, *retto*
(Fot. Alinari, n. 42')

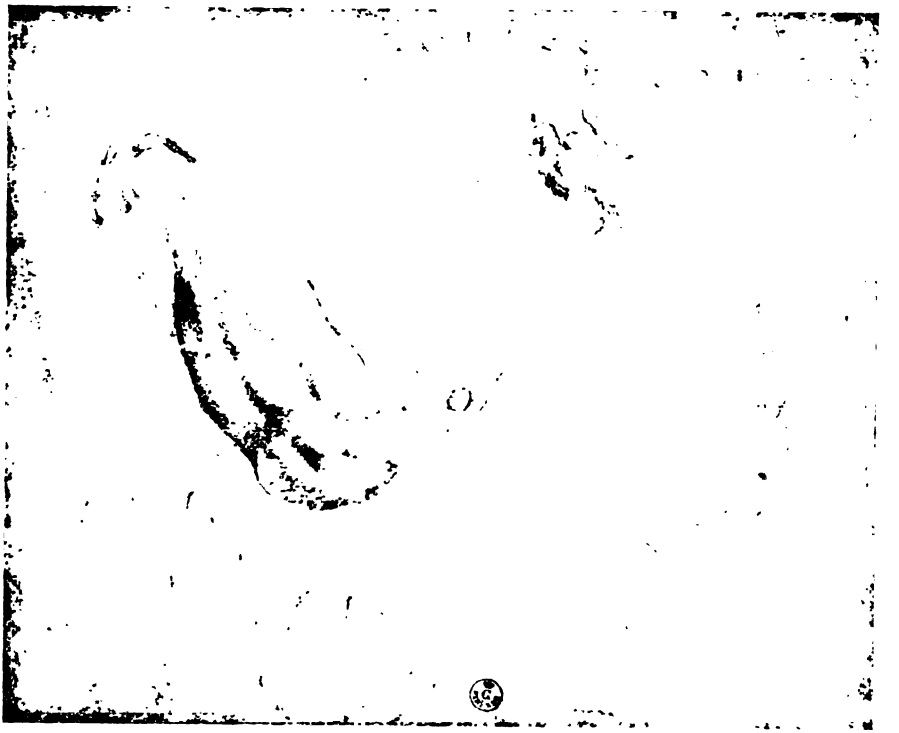
ricordo dal vero, e per conseguenza eseguito in una breve seduta – chè l'indole irrequieta di quel papa mal si sarebbe sottoposta ad una più lunga posa – si spiega come l'artista siasi curato soltanto di accennare i principali tratti fisionomici, tralasciando tutto il resto. Questo disegno adunque diviene preziosissimo, non solo perchè rappresenta il ritratto di un personaggio qual'era Giulio II, ma altresì per essere rarissimi i ritratti dal vero eseguiti da Michelangelo.

Nel lato inferiore della carta: Studio di due gambe virili per figura seduta, allo stile d'argento che in qualche punto, in luogo del segno, ha lasciato sulla carta soltanto l'impressione; particolarità che si verifica anche nel *verso* dello stesso foglio dove sono studii di sette gambe virili per la stessa figura seduta, pure allo stile d'argento. Carta bianca. Alta mm. 433. Larga mm. 278.

Dis. 18719. — Nel *retto:* Tre studii di gamba sinistra ripiegata. Quella più condotta, in cui è accen-

Particolare della storia dell' « Eliodoro » dipinta da Raffaello nella stanza vaticana

Digitized by Google



Dis. 1871 9, *retto* (Fot. Alinari, n. 418)

nato l'attacco del dorso, è evidentemente uno studio per la statua della « Notte » nel deposito mediceo della Sagrestia nuova in San Lorenzo. Infatti vi troviamo, sebbene assai leggermente, accennata quasi tutta la figura che viene resa anche meno visibile per la sovrapposizione di due studii anatomici. Un'altra gamba virile sembra riferirsi alla statua del «Giorno».

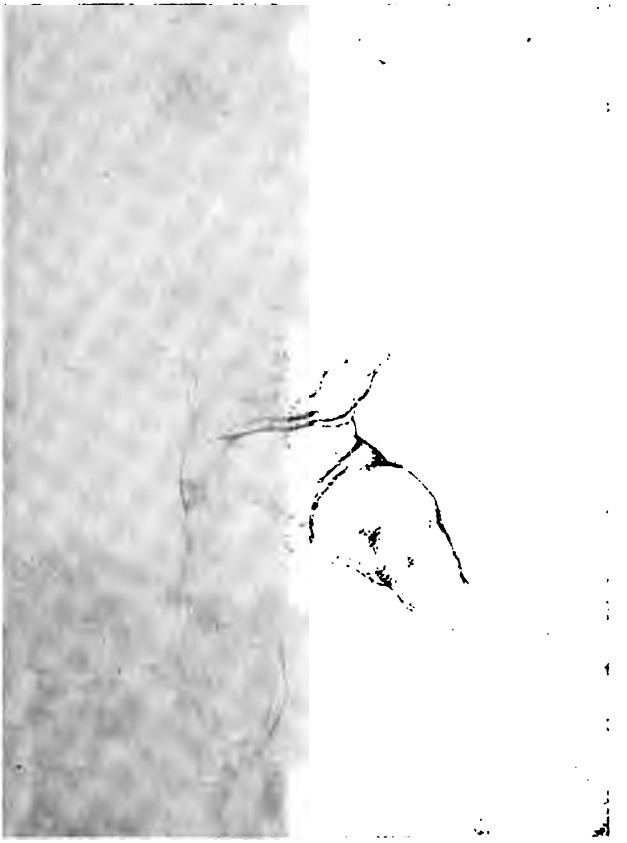
La Notte. - Particolare del monumento sepolcrale di Giuliano de' Medici, nella Sagrestia nuova di San Lorenzo

Nell'angolo superiore sinistro di scrittura autografa è segnata la parola:

Digitized by Google

stîcho; difatti sopra è schizzato uno *stinco* umano. Stile d'argento, carta bianca. Nel *verso* della stessa carta: Due studii di gamba per la statua della « Notte ». Alta mm. 342. Larga mm. 280.

Dis. 18720. — Nel *retto:* Primo pensiero per la figura di Cristo nel « Giudizio finale » della Sistina. Tiene il braccio destro ripiegato sul petto ed il sinistro alzato. Fra i disegni della Casa Buonarroti trovasi uno schizzo rappresentante pure un primo pensiero per il Cristo giudice (fot. Alinari, n.° 1048), che ha molta analogia col nostro. In ambedue la figura alza il braccio sinistro, mentre nell'affresco tiene alzato il braccio destro.



Dis. 18720, *retto*
(Fot. Alinari, n. 419)

Nel *verso:* Tre studii di gambe per la stessa figura. Sono segnate nella solita maniera energica e scultoria tutta affatto personale del Buonarroti. Stile d'argento, carta bianca che ha per filigrana la sirena a coda biforcata. La stessa filigrana trovasi in una lettera di Michelangelo, scritta da Roma in data 8 marzo 1510, esistente nel British Museum; trovasi pure in un disegno del Buonarroti rappresentante uno studio per la vôlta della Sistina, collezione Waughan. Alto mm. 420. Largo mm. 267.

Dis. 18722. — Nel *retto* del foglio: Rapido schizzo a matita rossa di figura virile, nuda, giacente da sinistra a destra; manca della testa e delle braccia.

È un primo pensiero per il Padre Eterno nella « Creazione dell'uomo » dipinta nella vôlta della Cappella Sistina.

Digitized by Google

Nel margine superiore della stessa carta: Studio di due gambe, la sinistra accavallata sulla destra, che con tutta probabilità si riferi-

Particolare del « Giudizio finale », nella Cappella Sistina in Vaticano

scono alle statue sedenti dei depositi medicei. Stile d'argento, che in qualche punto non ha segnato ma ha lasciato la traccia impressa sulla carta.

Digitized by Google

Rapido schizzo a penna di una metà di lunetta, con figurina stante appiè di una scalinata ed altra giacente sulla sommità. Si tratta di un primo pensiero per la decorazione delle lunette della vôlta Sistina.

Nel *verso* dello stesso foglio: Studio del torso di figura virile, volta a destra, col braccio dritto alzato, probabilmente per il giovane nudo della vôlta Sistina che si trova sopra il profeta Isaia dal lato destro. Stile d'argento che in gran parte, invece del segno, ha lasciato sulla carta soltanto l'impressione.

Disegno di Michelangelo
esposto nella Galleria Buonarroti, n. 13
(Fot. Alinari, n. 1043)

Nel margine inferiore gamba virile destra piegata; studio per uno dei giovani nudi della vôlta Sistina. Carta bianca, che ha per filigrana la sirena come nel sopradescritto foglio 18720. Lar. mm. 350. Alt. mm. 255.

Dis. 18723. — Rapido schizzo di figura muliebre panneggiata; sta seduta volta di profilo a sinistra, col braccio manco appoggiato ad un pilastro.

Pensiero per una delle figure bibliche sedute dentro le lunette della vôlta Sistina. È da notare come la parte inferiore abbia molta analogia non solo con la Sibilla Libica dipinta nella stessa vôlta, ma altresì col disegno della R. Galleria di Venezia, rappresentante una donna con putto (fot. Alinari, n.° 1087).

Nel margine superiore sinistro trovasi un leggerissimo schizzo di una figura nuda diretta in alto. Stile d'argento, carta bianca. Largo mm. 272. Alto mm. 247.

La filigrana della carta rappresenta un disco che racchiude una croce con le estremità trilobate. La medesima marca trovasi in un disegno originale di Michelangelo pel cartone della «Guerra di Pisa» esistente in Oxford.

Dis. 18729. — Figura virile nuda, seduta sopra uno zoccolo, con il torso ripiegato verso sinistra; ha il braccio dritto alzato in un ardito scorcio,

Digitized by Google

Dis. 18722, *retto*
(Fot. Alinari, n. 420)

Particolare della « Creazione dell'uomo » nella vôlta della Cappella Sistina

mentre il sinistro ricade sulla gamba corrispondente in atto di tenere, non si capisce bene, se un libro aperto ovvero una cartella.

Digitized by Google

Trattasi forse di un primo pensiero per uno dei dodici Apostoli che Michelangelo nel 1503

Dis. 18729
(Fot. Alinari n. 423)

Statua abbozzata del San Matteo esistente nel cortile della R. Accademia di Belle Arti in Firenze.

si era obbligato di scolpire per gli Operai di Santa Maria del Fiore; anzi ci sembra possa riferirsi alla statua di San Matteo rimasta soltanto abbozzata [1]). In questo schizzo si riscontrano le stesse

[1]) L'abbozzo in marmo della statua di San Matteo, trovasi nel cortile dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Digitized by Google

caratteristiche di alcuni disegni autentici del Buonarroti, cioè la testa piccola e la gamba che presso il malleolo va ad assottigliarsi in modo assai pronunziato, come nel sopraricordato disegno di casa Buonarroti (fot. Alinari, n.° 1048).

È da notarsi come fra i disegni di Michelangelo del Museo Teyler di Haarlem [1]) si trovi uno studio per un apostolo che ha molta analogia col nostro tanto per la mossa della figura quanto per la tecnica. Inoltre nell'atteggiamento si avvicina molto ad uno dei quattro *schiavi* o *prigioni* abbozzati pel monumento di Giulio II, collocati nella grotta del Buontalenti nel R. Giardino di Boboli. Matita nera, carta bianca. Alta mm. 223. Larga mm. 88.

Schiavo
abbozzato nella grotta Buontalenti
nel R. Giardino di Boboli

Dis. 18735. — Rapido schizzo della parte inferiore di una figura muliebre nuda, volta a destra.

Sembra riferirsi alla figura della Vergine del « Giudizio finale », secondo il primitivo concetto espresso nello schizzo degli Uffizi [2]) esposto sotto il n.° 170, cornice 144 e in quello più completo della Casa Buonarroti (dis. 65, corn. 13), (fot. Alinari, n.° 1014).

Non escludiamo che possa aver servito per qualche altra figura del « Giudizio ». Ad ogni modo, è indubitato che si tratta di un rapido studio fatto nel momento che l'artista disegnava il cartone per rendersi meglio conto del giusto movimento di quella data parte della figura.

La tecnica è tutta affatto simile a quella usata da Michelangelo in altri disegni autentici come può constatarsi dal disegno 33 (corn. 6) della Casa Buonarroti (fot. Alinari, n.° 1045). Matita nera, alquanto spuntata, carta bianca che ha per filigrana un'áncora sormontata da una stella. Alta mm. 328. Larga mm. 198.

La stessa filigrana trovasi in tre disegni originali di Michelangelo esistenti in Oxford, cioè: 1° Studii per i depositi medicei. 2° Sansone e Dalila. 3° Una figura per il Giudizio. Trovasi pure in un disegno della collezione Malcolm rappresentante la figura del profefa Haman per la Sistina, nello studio per l'Adamo della Sistina della collezione Lochers e nel disegno 114 (corn. 47) della Casa Buonarroti.

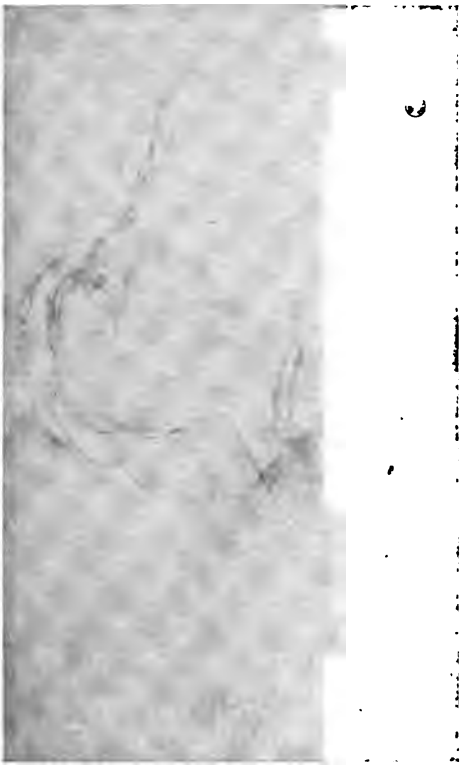
---

[1]) V. *Die Zeichnungen in Museum Teyler zu Haarlem, Tafel XVIII* (fig. super.). Edito da F. v. Marquard, 1901.

[2]) Vedasi la riproduzione nella *Rassegna d'Arte,* dicembre 1901.

Digitized by Google

Dis. 18736. — Rapidissimo schizzo di figura virile nuda giacente, da sinistra a destra. È un primo pensiero per il « Tizio divorato dall'avvoltoio », di cui un disegno più finito si conserva in Windsor [1]). Questa figura, veduta per l'altro verso del foglio, ha molta somiglianza con uno dei giovani nudi seduti sugli zoccoli della vôlta Sistina, e precisamente per quello corrispondente sopra il profeta Geremia, accanto al profeta Jona. Matita nera, carta bianca, mutilata nell'angolo inferiore destro. Alta mm. 110. Larga mm. 190.



Dis. 18735
(Fot. Alinari, n. 422)

Nell'altro lato della carta poche linee a matita di una pianta topografica, forse per fortificazione, dove leggesi la parola *monte* di scrittura autografa, come risulta dal confronto con gli scritti di Michelangelo.

Dis. 18737. — Nel lato inferiore della carta: rapidissimo e leggiero schizzo di un gruppo di tre figure; una seduta, volta a sinistra, presso ad essa un putto visto di schiena; la terza figura si distingue a mala pena.

Sembra riferirsi ad uno dei gruppi di figure bibliche dipinti sul cappuccio di una delle lunette della vôlta Sistina e precisamente per quello di Ozia, situato fra la Sibilla Eritrea ed il profeta Ezechiello.

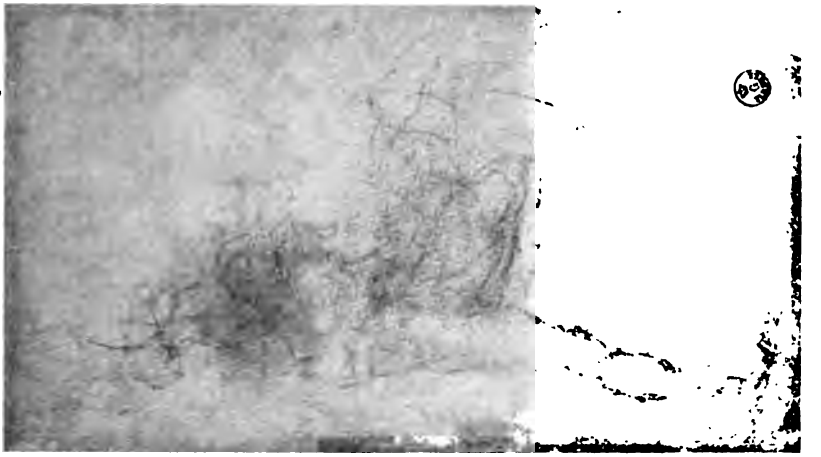
Nel margine superiore della stessa carta trovasi lo schizzo, un po' più distinto, per una Leda giacente in abbandono voluttuoso sul corpo del Cigno, il quale sembra baciarle il seno, mentre essa gli recinge il collo col braccio sinistro tenendo l'altro disteso. Notiamo come la dolce espres-

[1]) Questa notizia la dobbiamo al chiaro critico d'arte signor Bernhard Berenson, il quale da noi invitato dopo la nostra scoperta, a vedere i dieci sopradescritti disegni, li confermava tutti *autentici* ed importanti, esprimendo soltanto qualche dubbio sul n.° 18737.

Il Vasari, nella *Vita di Valerio Vicentino* (Vol. V, pag. 374) dice: ed avendo Michelangelo fatto un disegno al detto cardinale de' Medici, d'un Tizio a cui mangia un avvoltoio il cuore, ecc.

Digitized by Google

sione della testa della Leda è molto simile a quella del piccolo David conservato nel Bargello, visto di profilo.



Dis. 18736
(Fot. Alinari, n. 423)

È da osservare come l'artista con pochi tocchi a penna abbia voluto modificare la primiera posizione delle gambe della Leda. Nel margine mediano della carta trovasi leggermente tracciata la sola figura della Leda in atteggiamento diverso. Stile d'argento e penna, carta bianca. Alt. mm. 240. Lar. mm. 210.

Copia di Aless. Allori dal disegno di Michelangelo esistente a Windsor
(Uffizi, n. 248, Categ. Figura in cartella)

Trattasi forse di una prima idea per quella Leda, che, come ci fa sapere il Vasari [1]), Michelangelo dipinse per il Duca di Ferrara Alfonso I, di cui conosciamo una copia del tempo conservata nel Museo Correr di Venezia [2]).

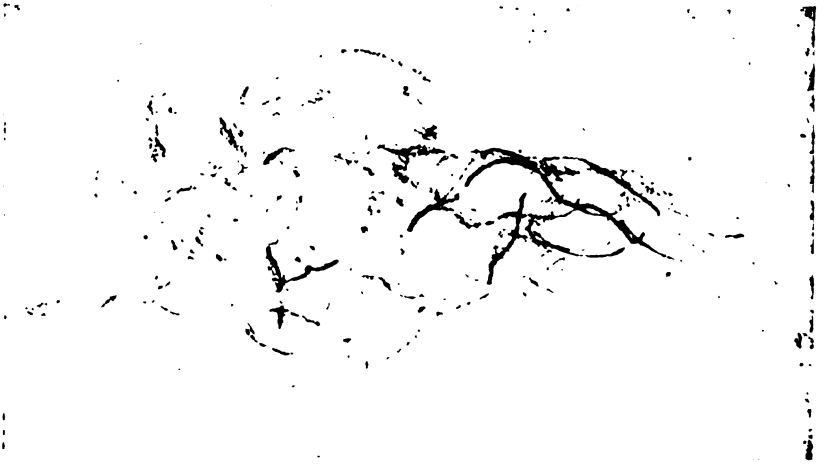
Notiamo altresì esservi una certa analogia nell'unione del corpo umano con il volatile confron-

[1]) *Vasari*, ediz. Sansoni, vol. VII, pag. 195.

[2]) V. *Das Museo Civico zu Venedig nach seiner Neuordnung und Erweiterung* von Emil Jacobsen, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899.

Digitized by Google

Particolare della vôlta Sistina « Ozia »



Dis. 18737 (parte superiore della carta)

tando il suddetto schizzo col famoso disegno del « Ganimede » esistente a Windsor.

Digitized by Google

Infine vogliamo richiamare l'attenzione del lettore sopra una serie di antiche copie, esistenti negli Uffizi, finora rimaste inosservate, eseguite da Lodovico Buonarroti (secolo XVI) il cui nome leggesi nella carta 18600, traendole dai disegni *originali* del gran Maestro, conservati allora nella sua stessa casa. Fra esse si ritrovano alcuni degli schizzi sopradescritti compresa la *Leda* al n.° 18519. Tale circostanza, da noi rilevata soltanto dopo l'identificazione delle dieci sopradescritte carte, venendo a provare che esse provengono indubbiamente dalla casa di Michelangelo, concorre a rassicurarci sempre più della loro *autenticità* [1]).

Crediamo che nella cartella in cui sono stati trovati i dieci sopradescritti fogli ve ne sia ancora qualche altro da potersi attribuire al Buonarroti, ma ci riserbiamo di parlarne in una prossima pubblicazione.

EMIL JACOBSEN
PASQUALE NERINO FERRI.

QUELQUES DOCUMENTS SUR BOTTICELLI

I. – LA DATE DE LA NAISSANCE

Se fondant sur la déclaration cadastrale de 1480 du vieux Mariano di Vanni [2]), on admettait jusqu'ici que son fils Sandro était né en 1447. Herbert Horne a récemment soutenu [3]) qu'il fallait reporter de trois ans en arrière la date de sa naissance, en faisant connaître la mention contenue dans la déclaration cadastrale de février 1457 (style florentin): il y est dit que Sandro est âgé de 13 ans.

Mais nous trouvons une preuve bien plus décisive à l'appui de cette opinion dans la déclaration du père, qui porte la date du 1er mars 1446 (style florentin). Selon cette déclaration, Sandro avait alors deux ans. Si l'indication est rigoureusement exacte, Botticelli était né entre le 1er mars 1444 et le 1er mars 1445 (style moderne). Il n'y a point d'espoir de préciser davantage la date de sa naissance.

---

[1]) Siamo lieti che l'autenticità dei dieci sopradescritti disegni sia stata confermata anche dal ben noto conoscitore Adolf von Beckerath, il quale donava testè la sua cospicua collezione di disegni antichi al R. Museo di Berlino.

[2]) Quartiere S. Maria Novella. Gonfalone Unicorno (et non Leon Bianco, comme l'a imprimé Gaye. Carteggio I, 343).

[3]) *Revue archéologique*, 3^{e} série, T. 39, Juillet-Août 1901, *Quelques souvenirs de Sandro Botticelli.*

Digitized by Google

II. – La maison natale

La famille de Botticelli avait en 1446 la même maison d'habitation qu'en 1442, et nous pouvons considérer comme certain que Sandro y naquit. Cette maison était située au borgo Ognissanti et occupait l'emplacement de celle qui porte aujourd'hui le n.° 28. Le nombre des maisons comprises entre le cimetière d'Ognissanti et la Via Nuova (aujourd'hui della Porcellana) est resté le même. Je les cite, en mettant en regard du numéro actuel le nom du propriétaire d'alors.

N.° 30: Cristofano di Matteo del Teghia, coltriciaio.

N.° 28: Héritier de Simone Manovelli (Mariano di Vanni louait cette maison moyennant 10 florins l'an).

N.° 26: Cristofano di Matteo del Teghia (c'était la maison d'habitation du dit Cristofano).

N.° 24: Messer Giovanni di Piero del Teghia.

N.° 22: Cristofano di Matteo del Teghia.

N.° 20: Messer Giovanni di Piero del Teghia.

III. – Botticelli en 1457

Dans la déclaration de février 1457 (style florentin) de Mariano di Vanni, Sandro est ainsi mentionné (je transcris exactement, en conservant l'assemblage des mots): « Sandro mio figlolo detta danni 13 sta allegare ede malsano. » Que signifie cette expression: « sta al legare? » A-t-elle rapport à l'art de l'orfèvre? Je n'ose point faire de conjecture à cet égard, ne l'ayant rencontrée nulle part ailleurs. Herbert Horne dans l'article cité plus haut dit que en février 1457 (1458) Botticelli *fréquentait encore l'école:* il semble donc qu'il ait lu ou interprété: « sta a legere. » Mais il est bien certain que le texte porte: « allegare. » Et l'interprétation « a legere » est d'autant moins admissible qu'à l'âge de 13 ans les enfants n'étaient plus à l'école où l'on apprenait à lire, mais à l'atelier, où si on les destinait au commerce, à la « scuola d'abaco. »

IV. – Le Couronnement de la Vierge de l'Académie des Beaux Arts

Ce tableau provient du Couvent de S.' Marc: Vasari nous dit qu'il avait été commandé à Botticelli par « l'arte di Porta Santa Maria. » Et d'après le livre d'Antonio Billi il se trouvait « allato alla porta della chiesa a mano sinistra. »

Digitized by Google

SANDRO BOTTICELLI. - *L'Incoronazione della Vergine*
(Galleria Antica e Moderna, Firenze)

Digitized by Google

Dans un répertoire des obligations et messes de S.t Marc du 16e siècle on lit au mois de décembre la mention suivante [1]):

« Del prefato mese di dicembre noi habiamo ad celebrare uno officio de' morti ogni anno alla cappella dell' arte di porta Sancta Maria, che si chiama la cappella di S.to Alò, per l'anime di quelli per chi ci è facto la limosina che di sobto si dirà. Et per sapere l'origine, la dicta cappella è del membro di decta arte che sono gli orefici. Et loro feciono uno calice d'argento tucto, con l' arme loro che è una cuppa. Et disopra nella testudine della cappella è la medesima arme et insieme l' arme dell' arte. Dipoi essendo molto antiquata et havendo l' arte per legge facta de la communità di Firenze a essere protectrice del nostro convento, in segno di che tengono una bandiera colla loro insegna el dì di San Marco appiccata alla detta cappella, et viene il corpo dell' arte ad offerta con loro torchietti alla nostra chiesa in decta festivita di San Marco, et se per mal tempo non potessino venire, mandano la cera; essendo facto nell' arte certa provisione l'anno 1488 o altro piu vero tempo con piena auctorita, et uno officio di conservatori, fu statuito che per gratitudine dell'officiare decta cappella che fanno e frati et per decto officio l' arte ci paghi ogni anno per elemosina lire quaranta piccioli [2]). Et vogliono che di cinque anni in cinque anni si habi a fare la rafferma di decta elemosina da Consoli che per tempi saranno et cosi sempre si observa.

« Et la dicta arte oltre ad questo fece la tavola in che spese ducati cento d'oro larghi et il graticulato et arricciatura et mantiene quella a sua spese.

« E di poi statuto che sia perpetuo senza la confirmatione quinquennale.

« Et piu statuto che per la lampade habiamo ogni anno uno barile d'olio. »

Le paragraphe suivant a été ajouté par une autre main:

« Questo dì 23 d'aprile 1575 fu prorogato per 5 anni con conditione che si facci intendere loro quando si fa l' officio. »

En marge d'une écriture qui paraît être de la fin du 16e siècle est noté: « L'obligo è finito, perchè data a Brandolini. »

---

[1]) Conventi soppressi, 103, S. Marco, Cod. 85. — Je n'ai rien trouvé d'autre touchant ce tableau dans le papiers provenant de S.t Marc. Je dois toutefois faire remarquer que je n'ai pu consulter un livre mentionné dans la table sous le titre de *Ricordi 1484-1490* et portant le n.° 63: il est égaré!

[2]) De cette délibération (ou plutôt de son renouvellement (?)) il est question au livre n.° 72 « Debitori e creditori di testamenti 1487–1504 » C.a 19 t.°: « Chonsoli dell'arte di porta Sancta Maria deono dare sino in anni 5 l. 40 pli. per anno, come apare alle ricordanze s.e A (103 per una deliberatione l'anno 1492 per dicti Consoli; hanno pagato l'anno 1493 ». L'obligation est renouvelée une fois ensuite et les payements inscrits à ce livre vont jusqu'à 1503 (C.a 73).

Digitized by Google

Le Couronnement de la Vierge de Botticelli se trouvait donc au premier autel à gauche en entrant dans l'église, autel qui porte encore aujourd'hui les armes des Brandolini. Cet autel était intitulé à S.t Eloi, patron des orfèvres, et le saint figure sur le tableau.

Une question surgit naturellement: cette décision de 1488 (que nous ne possédons malheureusement plus) concernait-elle également l'ornementation de l'autel et faut-il admettre que c'est en 1488 que fut commandé le tableau? Stylistiquement cette hypothèse semble parfaitement admissible. Mais je ne suis pas parvenu à en découvrir la preuve documentaire.

Cependant nous savons quel était le notaire de l'arte della seta à cette époque: c'était Ser Niccolò di Ser Antonio di Ser Bandino da Romena [1]). Les actes de ce notaire nous sont en grande partie conservés: je les ai parcourus sans résultat; mais il faut noter qu'il existe une lacune entre deux livre de protocoles, lacune qui s'étend du 1er octobre 1487 au 16 septembre 1488. Cela tend-il à prouver que le tableau a été effectivement commandé en 1488? Je n'oserais l'affirmer. Mais l'on ne peut dénier qu'il existe quelque présomption en faveur de cette date.

V. – L'Adoration des Mages des Uffizi

La célèbre adoration des Mages conservée au Musée des Uffizi se trouvait originairement à l'église de Santa Maria Novella, à droite de la porte principale, devant le mur où l'on voit aujourd'hui la fresque de Masaccio. D'après une note extraite d'un codex de la Riccardiana, citée par Herbert Horne [2]), ce serait un certain Giovanni Lami, citoyen florentin, qui aurait fait faire l'autel, intitulé à l'Épiphanie, ainsi qu'un tombeau en marbre. Le codex en question est un « sepoltuario di Santa Maria Novella » copié en 1729 par le père Gaetano Martini d'un original compilé en 1617 par le prieur Niccolò Ser Martelli.

De la même source dérive un codex du fonds Baldovinetti de la bibliothéque nationale de Florence, portant le numéro 124, lequel donne cependant des indications plus complètes et plus précises. Il y est dit que l'autel en l'honneur des trois rois Mages fut élevé par Giovanni del Lama, citoyen florentin, « che vi fece dipingere la tavola da Sandro Botticelli fiorentino.... l'altare era tutto di marmi intagliati a piè di cui fu egli sepolto con arme e lettere che dicevano: Sep. Guaspar Zenobii del Lama. »

---

[1]) Voir une ordonnance le concernant dans le Cod. 1 de l'arte della seta en date du 30 juillet 1490.

[2]) *The Story of a famous Botticelli. Monthly Review*, février 1902. Le Codex riccardianus porte le n.° 1935.

Digitized by Google

Nous apprenons ainsi le véritable nom du fondateur de l'autel: Guaspare di Zanobi del Lama [1]). Son prénom nous fait comprendre pourquoi il dédia l'autel aux rois Mages: Gaspard est le nom de l'un d'eux.

Voici les renseignements que je suis parvenu à réunir au sujet de ce personnage.

Sa première déclaration cadastrale est de 1451 [2]): il vient d'épouser la fille d'un certain Batista di Lionardo da Empoli et possède en indivis avec le frère de sa femme « un podere.... posto nel chomune di Chastelfiorentino e di Ghambassi »; « una chasa posta nel Chastel d'Empoli.... la quale chasa tiene a pigione Bernardo di Ghuglielmo Adimari per l. 30 »; « una chasellina » également à Empoli, « apigionasi a 1° lavoratore per l. 3 ». « Un poderuzzo posto nel popolo della badia a Chandegli » lui appartient en propre. « Quando sono sano isto chon Taddeo di Simone speziale per fi. 30 l'anno. Al presente mi truovo malato di febre e di pegio. » Et il implore la pitié des officiers du cadastre en prétendant qu'il n'a pas de quoi vivre.

En 1457 nous le trouvons installé via della Scala dans une maison qu'il a acheté en 1453 (1454) « essendo 1° chasolare fi. 100.... hollo mezo murato ». Et dire qu'il n'avait pas de quoi vivre! Il a de plus acheté une esclave: « truovomi una schiava ch'a nome Chaterina di Turchassa, chonperala da Franc.° di Michele di Feo Dini g.° Unichorno per pregio di fi. 50. » Il est âgé de 45 ans et sa femme de 30. Il n'a point d'enfants (du moins n'en déclare-t-il point).

En 1469 il ne possède plus, outre sa maison de la via della Scala et quelques bois, que « uno poderuzzo chon uno mulinuzzo posto nel popolo di Santa Lucia in val di Marina. » Selon son habitude il se lamente: « in su detto podere ò certi boschi e quali non sono di questi 4 anni da ttagliare, ma volessi iddio chettanto mi valessino detti boschi quanto spendo a ripararmi dal maledetto fiume dela Marina. Non per tanto posso fare che ogni anno non mi roda qualche parte del mio pocho seminato, chome manifestamente si vede per chi passa per la strada maestra di Bologna, sì che fui matto pelato.... »

En 1480 il se lamente plus que jamais. Ecoutez-le: « Ghuaspare.... d'ettà d'anni 70, domando esenzione della testa.

---

[1]) Wood Brown (*Santa Maria Novella at Florence*, p. 116) donne, je ne sais pas d'après quelle source, Guaspare Lami. Dans le vol. IX des *Delizie degli eruditi toscani* del P. Ildefonso, p. 230, est cité la sépulture de Guasparri di Zanobi del Lama après l'autel « sendo voto ». L'incertitude dans l'orthographie du nom provient assurément de ce que l'on ne connaissait plus de del Lama au 18e siècle, tandis que le nom de Lami était alors familier à l'oreille.

[2]) Quartiere S. Spirito — Gonfalone Scala.

Digitized by Google

« Chosa mia donna d'anni 55, cho pocha sanita amendue.

. . . . . .

« Io non traficho, e non fo e non so fare nulla, trovomi dechrepito chon pocha sanità, rachomandomi a Idio e ala vostra dischrezione. »

Ça ne l'a pas empêché entretemps de faire « una pila di ghualzare da sodare panni », mais il demande naturellement à ne pas être taxé de ce chef.

Un ricordo des plus importants, dans le livre des bienfaiteurs de la Compagnie de Gesù Pellegrino [1]), qui se réunissait à S.ta Maria Novella, nous donne l'époque de sa mort. Le voici: « Guasparre di Zanobi del Lama, uno de nostri fratelli, a cui Iddio abbia fato verace perdono della mente sua, lasciò alla nostra compagnia per rimedio dell'anima sua uno libro di quarto foglio in carta pecora con l'uficio della donna e l'uficio de morti e entratura de'novitij e piu altri ufici, miniato et covertato di raso nero con bullette d'ariento ne canti e con due tondi d'ariento nel mezo aniellati, l'uno è el nome di Jesu e nell'atro (sic) è el nostro segno divoto del pellegrino. El quale volle che in perpetuo fussi della nostra compagnia et si adoperassi a bisogni di quella. Et questo dì 5 d'agosto 1481 Nicolò di Jacopo Carducci, uno de nostri fratelli, a cui detto Guasparre commise alla sua morte chello apresentasse, et questo dì presente l'appresentò a nostri padri capitani nel conspecto di certi ufficiali. MCCCCLXXXI a dì 5 d'agosto. »

De quelle nature étaient les rapports existant entre ce singulier personnage et les Médicis? Quels bienfaits avait-il reçu d'eux pour leur rendre un si éclatant hommage? Ceci reste un mystère dont la correspondance des Médicis renferme peut-être la clé [2]). Dans les conditions actuelles, ce n'est qu'un hasard qui l'y puisse faire découvrir. Ce que nous savons est en effet insuffisant à nous guider. Zanobi, le père de Guaspare, était barbier [3]). Guaspare appartenait à la même corporation

---

[1]) Archivio di Stato di Firenze. Compagnie soppresse. G. 4, filza 2 – c. 14 t°. Je compte publier prochainement d'amples extraits de cet intéressant livre des bienfaiteurs.

[2]) Je n'ai point encore rencontré del Lama parmi les noms des correspondants des Médicis. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne s'y trouve pas. Mais aussi longtemps que l'on n'aura fait des tables méthodiques du Carteggio Mediceo, de semblables recherches resteront pour ainsi dire impraticables.

[3]) D'après sa déclaration de 1442; S. Croce, Bue. — Il est singulier que dans aucune des déclarations de son père, Guaspare, qui était l'ainé des enfants, ne soit mentionné, bien que dans sa déclaration de 1469 il se dise « descritto in Zanobi mio padre » dans le cadastre de 1427. Le même fait se retrouve pour une fille de Guaspare, M.a Francesca qui apparaît en 1495 (S.° Spirito, Scala) et déclare: « disse la graveza nell'anno 1481 in Guasparri padre di decta Francesca », alors qu'il n'a jamais été question d'elle dans les déclarations de son père.

Digitized by Google

que son père, puisque nous le trouvons en 1451 aide d'un droguiste. Dans les déclarations ultérieures il n'est plus question de sa profession. D'après le ricordo cité en dernier lieu, il était ami de Niccolò di Jacopo Carducci: celui-ci paraît avoir été son exécuteur testamentaire. La famille Carducci avait quelque importance dans l'état: au 15e siècle plusieurs de ses membres eurent l'honneur d'occuper la charge suprême de gonfalonier de justice. Niccolò di Jacopo fut du nombre des Seigneurs en 1480 [1]). Il avait alors 50 ans [2]).

BOTTICELLI SANDRO. - *Particolare dell'Adorazione dei Magi*
(Galleria degli Uffizi, Firenze)

On peut regarder comme certain que le donateur se trouve parmi les nombreux personnages contemporains qui forment le cortège des rois Mages. Vu son âge (il avait au moins 65 ans) il n'est point difficile de le découvrir. A droite du tableau on voit un rang de figures placées presque toutes de profil, duquel ressort un visage de vieillard vu à peu près de face: cet homme à l'air peu avenant dont la main droite, qui tient le bord du manteau, a l'index levé, c'est assurément notre Guaspare di Zanobi del Lama. Qui considérera attentivement sa physionomie ne s'étonnera plus du style des déclarations cadastrales que j'ai rapportées!

[1]) SCIPIONE AMMIRATO, *Delle famiglie nobili fiorentine.*

[2]) D'après sa déclaration cadastrale de 1480. S.ta Maria Novella, Vipera.

Digitized by Google

Je ne puis parler ici par le menu des portraits qui figurent dans l'Adorations des Mages, mais au moins dois-je dire un mot de celui de Giuliano de' Medici dont Herbert Horne, dans l'étude citée plus haut, nie l'existence. Giuliano est représenté dans la partie droite du tableau, derrière le roi Mage qui a les traits de Giovanni di Cosimo de' Medici: il est debout, vu de profil, la tête inclinée, et toute son attitude a quelque chose de découragé et de mélancolique. Un jeune homme en s'agenouillant lui prend la main qu'il abandonne négligemment. La tête est non point analogue, mais vraiment identique aux deux portraits botticelliens de Giuliano que possèdent les Musées de Bergame et de Berlin [1]). C'est le même nez au renflement médian, à la pointe descendant plus bas que l'insertion des ailes, la même lèvre inférieure avançante, la même chevelure épaisse aux grandes boucles terminales encadrant le visage. De part et d'autre les yeux sont baissés, l'expression est analogue, mais atténuée, moins précise, moins vraie dans les portraits de Bergame et de Berlin: il semble que ceux-ci soient une imitation du nôtre. Le portrait de Giuliano, surtout après sa fin tragique, dut être très demandé à Florence: il n'est pas étonnant qu'on en ait fait plusieurs exemplaires.

La comparaison de la figure en question avec les médailles [2]) ne laisse point de doute non plus sur l'identité du personnage représenté. Je ne m'explique donc point comment Herbert Horne arrive à nier la présence évidente du portrait de Giuliano dans l'Adoration des Mages. Le plus curieux est qu'il ne mentionne même pas la figure que j'ai décrite et qui passe pourtant depuis longtemps pour le portrait de Giuliano: il dit seulement qu'on a voulu reconnaître Giuliano dans un personnage les mains appuyées sur un glaive, à gauche au premier plan, opinion qu'il combat à bon droit du reste, ce personnage n'ayant notamment pas du tout la même forme de nez que Giuliano. Il soutient de plus que si le tableau avait été fait après la mort de Giuliano, le peintre aurait donné ses traits, plutôt que ceux de Giovanni di Cosimo, au troisième roi Mage. C'est possible, mais ce n'est pas une raison pour que Giuliano vivant n'ait pas trouvé place dans le cortège des rois. Il y figure effectivement comme nous l'avons vu et y occupe même un poste éminent.

Je laisse à chacun le loisir de forger des hypothèses au sujet du motif

---

[1]) Il existe de ce portrait au Musée de Cracovie une copie du 16e siècle portant l'inscription: IVL . MED. CLEMENTIS VII P. M. P.

[2]) Giuliano est représenté sur la médaille de la conjuration des Pazzi et sur une grande médaille que possède le Musée de Berlin. Le même Musée a un bas relief en marbre qui offre se traits. Ces trois portraits ont le profil à gauche (Cfr. Bode, *L'Arte,* III, 181). Le petit portrait de Bronzino et le grand portrait qui se trouve dans le corridor conduisant au Pitti dérivent manifestement du portraits de Bergame et de Berlin. — Un buste de Giuliano par Andrea del Verrocchio existe à Paris dans la Collection G. Dreyfuss.

Digitized by Google

qui l'a fait représenter si mélancolique. On a cru expliquer les yeux baissés des portraits de Bergame et de Berlin en admettant qu'ils avaient été peints d'après la masque pris sur le cadavre. Mais dans le portrait de l'Adoration des Mages, ce détail est bien en harmonie avec l'ensemble de l'attitude. Et comme je l'ai dit tantôt je crois que les portraits de Bergame et de Berlin dérivent de celui-ci [1]: sans doute ne sont-ils ni l'un ni l'autre de la main du maître; il leur manque la spontanéité, le *tout d'une pièce* des œuvres originales.

VI. – Le Tableau du Maître Autel des Convertite

Une foule d'auteurs mentionnent comme œuvre de Botticelli le tableau du maître autel de l'église des Convertite à Florence. On le trouve cité notamment dans le livre d'Antonio Billi, dans l'anonimo Gaddiano, dans Vasari, pour ne parler que de plus anciens. A une époque ultérieure le tableau fut déplacé; au temps de l'annotateur du « Riposo » de Borghini (1730), il était à l'entrée du couvent; au temps de Richa, dans la Sacristie; et c'est là encore qu'il se trouvait en 1802 [2]). Au delà de cette date, j'en perds la trace. Mais il est peu probable qu'un tableau qui existait encore au commencement du 19ᵉ siècle ait été détruit. Il y a tout lieu de croire qu'il a passé à l'étranger; sans doute est-il enfoui en quelqu'une de ces collections anglaises qui recèlent tant de trésors inconnus.

Chose curieuse, aucun des auteurs qui le nomment n'en indique le sujet, mais on arrive aisément à le déterminer par voie de conjectures. Selon toute probabilité l'œuvre figure une Vierge à l'enfant entourée de Saints: à gauche de la Vierge (par rapport au spectateur) on doit voir S.ᵗᵉ Elisabeth (l'église était dédiée à cette sainte), et au nombre des personnages sacrés se trouvent assurément S.ᵗ Augustin, à la règle duquel était soumis le couvent, et S.ᵗᵉ Marie Madeleine, la patronne des filles repenties.

Grâce à ces indications, il est possible d'identifier le tableau et je souhaite que ces lignes éveillent l'attention de ceux qui ont pu l'entrevoir ou provoquent des recherches de la part de qui en soupçonne la trace.

---

[1]) Bode (loc. cit.) admet qu'ils furent faits d'après une médaille (les médailles connues ont pourtant le profil à gauche et les portraits le profil à droite); mais comme il croit que le portrait de Berlin est de la main de Botticelli, il ne parvient pas à s'expliquer pourquoi Botticelli n'a pas profité des études faites pour le portrait de l'Adoration. Si le peintre chargé de faire le portrait de Giuliano, tout en s'inspirant du portrait de l'Adoration, a changé le sens du profil, c'est sans doute parce que ce portrait devait servir de pendant à un portrait de femme, — mettons de la Simonetta.

[2]) *Firenze antica e moderna illustrata*. T. VIII, pp. 120-121.

Digitized by Google

Reste à savoir si la tradition dit vrai et si Botticelli est réellement l'auteur de cette œuvre. J'ai essayé de m'en assurer en consultant les livres provenant du Couvent des Convertite. Parmi ces livres se trouve un *libro di ricordi* commencé en 1451 contenant des annotations qui se succèdent sans interruptions considérables jusqu'à 1517 environ [1]). Ce mémorial comprend donc toute l'époque durant laquelle travailla Botticelli. Mais c'est en vain que j'y ai cherché son nom. Pendant cette période de temps, on fit une seule fois des travaux importants dans l'église et dans le monastère: ce fut de 1491 à 1494 [2]). Le compte détaillé des dépenses faites à cette occasion nous est conservé: il n'y est point question du tableau du maître autel. J'en extrais les postes concernant des œuvres de peinture.

C.ª 69. Spese fatte nella capella. 1491.

Suora Alessandra, badessa delle Convertite, de avere le infrascripte spese . . . . . .

. . . . . .

e de avere fiorini nove e mezo d'oro in oro dati a Francesco dipintore per la Corona dell'altare legname oro e facitura, valsono lire sexanta una soldi quindici.

C.ª 70. ....de avere per spese fatte in chiesa e nel dormitorio nuovo da dì 30 d'aprile 1493 per insino a dì 31 d'octobre 1493 fiorini cento octanta uno d'oro in oro dati a maestro Jacopo muratore . . . . .

. . . . . .

e de avere a dì 25 di dicembre 1494 a Jacopo dipintore che dipinse gli altari, cioè del Crocifisso e della Vergine Maria per sue fatiche et dipintura, valsono lire novanta una.

E de avere per insino a dì detto lire quattro soldi sedici dati a Jacopo dipintore per oro e calcina per detti altari.

Nous ne saurions déterminer d'une manière certaine de quels peintres il s'agit ici, car ils ne sont désignés tous deux que par leur prénom. Il semble qu'aucun d'eux n'ait peint de tableau d'autel pour l'église des Convertite, vu les sommes relativement minimes qui leur sont allouées. L'église n'a que deux autels latéraux: l'un porte un tableau représentant la Nativité, qui paraît dater du commencement du XVI^{e} siècle, l'autre

[1]) Archivio di Stato di Firenze. Conventi soppressi, 126, n.° 62. — Les pages 51 à 55 manquent.

[2]) Bon nombre de florentins donnèrent des aumônes à cette occasion (notamment Piero de' Medici, Tanai de' Nerli, Girolamo Corbinelli, etc.) et des sœurs firent des dons assez importants. La république contribuait régulièrement à l'entretien du Couvent en lui consacrant le tiers des amendes auxquelles on condamnait les gens coupables de sodomie et en général d'attentats aux mœurs.

Digitized by Google

une Statue de S.te Marie Madeleine. Quels étaient au XV^e siècle les autels de la Vierge et du Crucifix, c'est ce que je ne saurais dire.

Comme il n'est pas question du tableau du maître autel dans les comptes du Couvent, nous devons supposer qu'il fut fait aux frais d'un particulier, d'une société religieuse ou même de la corporation des médecins et droguistes à laquelle la surveillance du monastère avait été dévolue dès 1458: mais tout indice manque à ce sujet.

JACQUES MESNIL.

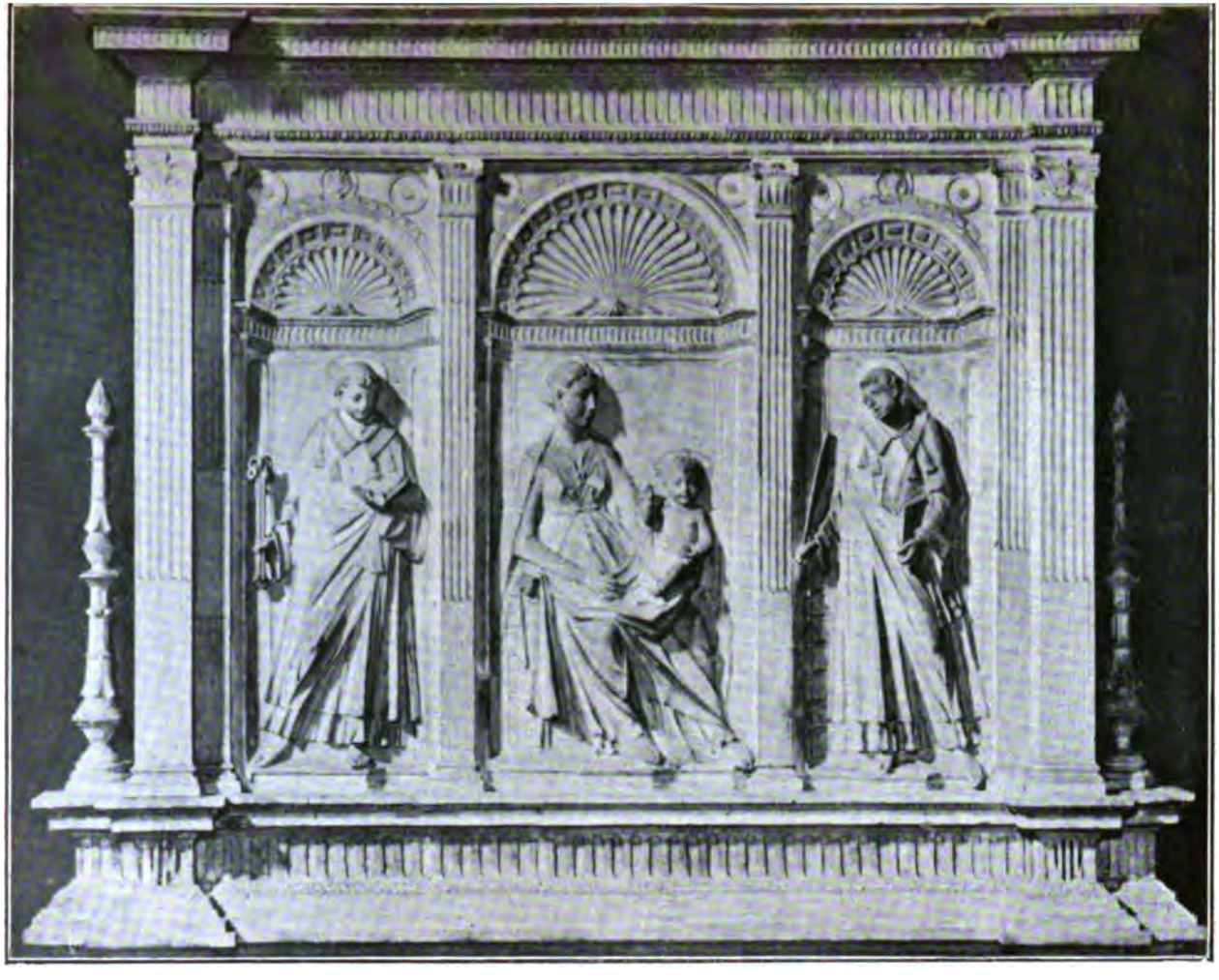
MINO DA FIESOLE E LA BADIA FIORENTINA

Di Mino da Fiesole e dei lavori che fece per la Badia Fiorentina rimangono molte notizie nei libri di quel Convento (Archivio di Stato di Firenze. Corporazioni religiose soppresse. Badia, n. LXXVIII). Il Milanesi, che le conosceva in parte e se ne servì poi, senza indicarne la provenienza, per le annotazioni alle Vite del Vasari (ed. Sansoni, III, 115 sgg.) sembra le comunicasse a L. Courajod pel suo lavoro su Mino, pubblicato nel *Musée Archéologique* del gennaio 1877. Dal Courajod conobbe i documenti che seguono il Müntz e « per il loro eccezionale interesse », sebbene non si riferissero strettamente all'argomento, li pubblicò in una nota al primo volume dell'opera *Les arts a la cour des Papes*. Paris, 1878, p. 251, nota 4). L'articolo del Courajod non è facilmente accessibile, nè molti penseranno a cercare documenti su Mino e i suoi lavori per la Badia Fiorentina nell'opera citata del Müntz. Crediamo per ciò opportuno ripubblicare quei documenti, correggendoli e completandoli di sugli originali e commentandoli con qualche nuova notizia.

a) LA TAVOLA DI DIETISALVI NERONI

✠ MCCCCLXX. Ricordanza come oggi questo dì XIII di settembre 1470 Noi promettiamo di dare e pagare a Mino di Giovanni sculptore da Firenze, a ogni suo piacere, fior. trentadue larghi, e' quali sono per tanti che lui dixe restare avere per suo magisterio sopra a una tavola di pietra biancha dove sono intagliate più figure di nostra donna e altri sancti, ch' el detto Mino havea tolto affare più anni sono da messer Dietisalvi di Nerone. La quale tavola ci anno facto consengniare in diposito dal detto Mino, con licenza degli Otto della Balia di Firenze, come appare per mano di ser Marchione di ser Marcione loro notaio, Antonio de Rrabbatta, Charlo Guaschoni e Guglielmo d'Antonio de' Pazzi, procuratore de' creditori di detto messere Dietisalvi absente; como di tutto appare charta per mano di ser Piero di Charlo di Viva notaio fiorentino sotto dì... detto, delli quali fior. 32 larghi el sopradetto Mino diè licenza se ne pagassi per lui a Francesco e Bernardo Cambini e compagni fior. 10 larghi, e' quali dixe gli aveno prestati sopra questa manifactura della tavola, chome mallevadori dell'una parte

Digitized by Google



MINO DA FIESOLE. - *La Vergine tra i SS. Lorenzo e Leonardo* (Badia fiorentina)

Digitized by Google

e dell'altra. Et questa tavola sopradetta riceviamo in diposito di chonsentimento di detto Francesco e Bernardo Cambini con certe conditioni di ristituilla, bisogniando, a detti procuratori; come appare pel detto contratto di ser Piero di Charlo. Et a magiore chautela, el detto Bernardo Chambini si soscriverà da piè di propria mano. » Segue la firma. — Poi « fatto creditore detto Mino a libro verde segnato *E* c. 316 ».

(Arch. cit. Num. 261. Memoriarum I, c. 181ᵛ).

La « tavola di pietra bianca » « con figure d'una nostra Donna col figliuolo in braccio messa in mezzo da san Lorenzo e da san Lionardo.... doveva servire per i preti o capitolo di san Lorenzo, ad istanza di messer Dietisalvi Neroni, ma è rimasta nella Sagrestia della Badia di Firenze » (Vasari, III, 120). Oggi è in Chiesa, a destra di chi entri.

Dei 32 fiorini larghi che i monaci dovevano a Mino « per suo magisterio » sulla tavola, gliene fecero buoni 22 e 10 soldi a conto della pigione della casa che egli abitava e che apparteneva al monastero.

1470. Richordanza come oggi questo di XIII d'ottobre 1470 io don Lucantonio di Romolo da Firenze, monaco, sindaco e procuratore della Badia di Firenze,... allogai et concedetti a pigione a Mino di Giovanni, sculptore di marmi, da Firenze, una casa, con corte pozo terreno camere sale et altri hedificii da habitare posta nel popolo di San Brocolo di Firenze, dirimpetto alla nostra Badia, confinata da primo via, da secondo terzo e quarto, beni del monasterio. La quale à tolta da noi a pigione per anni tre da inchominciarsi a dì 1 di Maggio 1470, per prezzo di fior. 13 di suggello per ciascuno anno.... Notata detta allogagione a libro verde segnato *E* c. 316 ». (Ibidem, c. 182ᵛ).

1470. Mino di Giovanni sculptore di marmori, nostro pigionale d' una casa, de' avere fior. 32 d' oro larghi, de' quali gliene promettemo a dì XIII d' ottobre 1470 fargliene buoni al conto della pigione fior. XXII larghi e soldi 10.... e sono per tanti che detto Mino dice restava avere sopra una tavola di pietra biancha per sua manifatura, che abbiano auta in diposito qui nella nostra sagrestia di licentia degli Otto della Balia et procuratori de' creditori di misser Dietisalvi di Nerone etc.

(Libro verde segnato *E* di debit. e cred. 1460-1471. Num. 79 c. 316).

1474. E a dì detto (12 ottobre) de' avere fior. XIII di suggello, l. 1, s. 16, che di tanti ne restava creditore al chonto della tavola della nostra Sagrestia, perchè era fatto debitore della pigione della chasa d'uno anno più che non l'aveva tenuta, etc. (Libro rosso segnato *F* di deb. e cred. 1471-1481 c. 128).

b) LA TOMBA DEL CONTE UGO

LOCATIONE DELLA SEPOLTURA DEL MAGᶜᵒ CONTE UGONE A MINO DI GIOVANNI SCULTORE

MCCCCLXXI. Ricordanza come a dì XXV di Giugno 1471 di consentimento del Reverendo priore Don Salvatore nostro Abbate et delli suoi compagni deputati

Digitized by Google

superiori del nostro Monasterio, chome appare per una scripta di mano di me Don Arsenio celleraio et di Don Niccolò da Empoli decano, fu ritractato nuovi

MINO DA FIESOLE. – *La tomba del conte Ugo* (Badia fiorentina)

pacti con maestro Mino di Giovanni scultore di marmore sopra lo spedimento della sepoltura del mag^co^ conte Ugone, che gli fu allogata a 'fiare infino nel-

Digitized by Google

l'anno 1469. Et fu concluso d'accordo con lui, come appare soscripto di sua mano alla detta scripta, che Egli debbe, in fra termine di mesi XVIII proximi futuri, darci perfectamente compiuta la detta sepoltura di marmore et di macigno, con figure etc.ª, chome n'appare uno certo disegno f[a]cto in carta pergamena et che si contiene in detta scripta: di che gli dovemo dare in tutto lb Milleseicento di pli (piccioli) cioè L. 1600, computati quelli che già gli abbiamo dati a certi termini, et con le conditioni notate in detta scripta, della quale egli ne tiene una copia di mia mano apresso di sè, e l'altra apresso di noi, dove s'obbliga l'una parte all'altra etc.ª, come s'usa.

(Memoriarum, tomo I, N.° 261, c. 193t) [1]).

1471. Mino di Giovanni, sculptore di marmi, che ci fa la nostra sepultura del marchese Ugho, de' avere fiorini centosei di suggello, lire 493. s. 2.

(Libro cit. di deb. e cred. 1460-1471. Num. 79, c. 288).

1481. Mino di Giovanni, scultore di marmi, de' avere a dì 4 di Gennaio lire 1777 s. 14. d. 6, sono per manifactura e marmi della sepoltura del conte Ugo, di quello à fatto lui d'accordo collui, benchè ne dovessi avere l. MDC, secondo una scritta ne fu facto più tempo fà, ma perchè v' à agiunto la spalliera cogli marmi, siamo rimasi d'accordo n' abbi detta somma che fanno la somma di fior. 93 di suggello e l. 1320 s. 5. d. 6 etc.

E a dì detto lire 279 s. 17 d. 8, sono per due tavole rosse colle cornice di marmo intorno, per due tavole di marmo dalle latora et una di sopra dallato drento, ch' erano di macigno, secondo lo primo disegno; uno sottarco aggiunto nell'arco e per lo scaglione dappié: le quali tutte cose abbiamo fatto far noi a quegli dell'Opera et pagato gli marmi et ancora per la muratura di tutte: che se ne fa creditore per avere tutta detta spesa insieme ».

(Libro cit. di deb. e cred. 1471-1481. Num. 80, c. 333).

La tomba del conte Ugo dunque, allogata a Mino nel 1469, fu terminata solamente nel 1481. Prima di quest'anno le ossa « del gran Barone » erano conservate dentro una cassetta, dipinta con le sue armi, in Sagrestia:

1440. Giovedì a dì XVIII d'agosto. A spese straordinarie lire tre soldi nove pagati a Piero di Lorenzo dipintore nel Corso, portò contanti per dipintura d'una chassetta per mettervi dentro l'ossa d'Ughone marchese.

(Giornale segnato *B* 1435-1441, c. 301r).

E nell'Inventario di Sagrestia (circa il 1441), tra le masserizie minute:

Una chassetta dipinta con arme d'Ugone: entrovi l'ossa d'Ugone detto, con serame. (Privilegiorum N. 386, c. 3r).

[1]) Questo documento ci è stato favorito dalla cortesia del cav. Colnaghi.

Digitized by Google

Del resto, fin dal 1440, i monaci avevano pensato a una sepoltura più magnifica pel loro benefattore. E ne preparò il disegno e il modello in creta Luca della Robbia.

MCCCCXXXIX. Mercoledì a dì 3 di marzo. A spese straordinarie lire tre s. 7. d. 6 piccioli, per loro a Luca di Marco (sic) della Robbia, scarpellatore, portò e' detto in grossi, sono per sua fatica d'un disegno e d' un modello di terra fe' per fare la sepoltura d' Ughone.

(Giornale segnato *B* 1435-1441, c. 285ᵛ).

c) LA TOMBA DI BERNARDO GIUGNI E ALTRI LAVORI MINORI

La tomba di Bernardo Giugni fu il primo lavoro eseguito da Mino per la chiesa della Badia. Bernardo Giugni morì nel 1466 di 68 anni « Bernardo Iunio equiti florentino publicae concordiae semper auctori et civi vere popolari pii fratres fratri de se deque republica optime merito posuerunt ». Essendo la tomba eretta a spese dei fratelli del defunto, privatamente, non ne rimangono testimonianze nei libri del convento. Sola tra le partite di messer Ugolino Giugni, vescovo di Volterra, l'infrascritta allude alla tomba ed a Mino.

1468. Messer Ugolino Giugni, veschovo di Volterra, de' dare l. venti s. XII piccioli, per tanti posto debba avere al quaderno di Cassa segnato *E* a carte 250 dove ci li restava addare a quel conto, computato certi danari pagati per lui a Mino di Giovanni scultore, per la sepoltura. A uscita segnata *E* a c. 203.

(Libro cit. di deb. e cred. Num. 79 c. 222).

Di altri piccoli lavori fatti da Mino per la Badia e le chiese che ne dipendevano, rimane soltanto ricordo nel documento che segue:

1474. Mino di Giovanni scultore chontrascritto de' avere a dì XII d'Ottobre 1474 lire sesanta sono per due pile fatte in santo Mar(t)ino di Firenze et una alla chiesa di Casaglia (in Valdelsa), et tre teste fatte nell'aquaio di sagrestia nostra, di marmo, et altre chose e opere aute da lui per infino a questo dì, d'achordo chon lui, chome appare al 8° (*sic*) segnato *F* a c. 24, a spese di poderi in questo a c. 193.

GIOVANNI POGGI.

« ERCOLE E CACCO » DI MICHELANGELO

Nel suo articolo « A proposito di un bronzo di Daniele da Volterra »[1]), P. N. Ferri richiamava l'attenzione su una serie di disegni, conservati nella raccolta degli Uffizi, i quali servirono come studi pel bronzo citato e ne convali-

[1]) *Miscellanea d'Arte*. Anno I, n. 4.

Digitized by Google

dano l'attribuzione a Daniele. Ora, io credo di poter confermare l'ipotesi del Ferri, che cioè questo gruppo derivi da un bozzetto di Michelangelo pel suo « Ercole che uccide Cacco », opera ideata e poi non eseguita. Non so se sia noto che questo bozzetto, menzionato dal Bottari, esiste tuttora, sebbene in tristissime condizioni. Nel quarto armadio della sesta sala nella Casa Buonarroti si trova (n. 3) infatti un bozzetto in terra cotta, di mano di Michelangelo, identico alle due figure che lottano, nel bronzo di Daniele. Questo può ben essere il bozzetto citato dal Bottari. Pur troppo, le due teste, le due braccia di Ercole, l'avambraccio destro di Cacco ed i piedi, ad eccezione del piede destro di Cacco, mancano. Tra i disegni della raccolta degli Uffizi ho poi trovato tre antiche copie della terra cotta, copie eseguite quando il bozzetto era ancora intatto. I disegni hanno i numeri 18524, 18665 e 18666 (matita rossa e penna), e si trovano tra le numerose copie da bozzetti di Michelangelo che, come resulta da un'iscrizione di mano di Lodovico Buonarroti, risalgono al secolo XVI.

Si è detto che Michelangelo, poichè il blocco di marmo non gli sembrava grande abbastanza per un Ercole, ne abbia volnto poi fare un Sansone [1]). Così Pietro Tacca (1577-1640) adopera questo gruppo di Michelangelo come coronamento di una fontana, e ne resta un disegno nella raccolta degli Uffizi (Cornice 436, num. 1416[s]). Ercole è divenuto qui un Sansone che con la mascella d'asino minaccia un Filisteo già atterrato.

EMIL JACOBSEN.

[1]) Cfr. ANTON SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*. Leipzig, 1895, II, 225. L'autore crede perduto il bozzetto in terra cotta del gruppo.

Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo Numero la *Cronaca* e il *Bullettino bibliografico*

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

IL CIBORIO DI BERNARDO ROSSELLINO
NELLA CHIESA DI S. EGIDIO
(1449-1450)

Il ciborio che è, ora, nel coro della chiesa di S. Egidio, a destra dell'altar maggiore, fu attribuito per lungo tempo dalla tradizione a Mino da Fiesole. Fu primo il Bode a indicarlo come opera di Bernardo Rossellino: « Credo di riconoscere la mano dell'artista nel piccolo tabernacolo del Sacramento, nel coro di S. Maria Nuova.... I devoti angeli attorno allo sportello, leggiadre figure in bei panneggiamenti, ricordano l'angelo dell'Annunziazione di Empoli » [1]). Nonostante che l'Annunziazione per l'oratorio della Misericordia, in Empoli, sia del 1447, il Bode inclinava allora ad assegnare al tabernacolo una data un poco anteriore alla tomba di Leonardo Bruni, in S. Croce (1444-1445). L'attribuzione del Bode fu accolta dal De Fabriczy, il quale però nel Prospetto cronologico aggiunto al suo studio su « Un'opera giovanile di Bernardo

BERNARDO ROSSELLINO. – *Ciborio* (Firenze, Chiesa di S. Egidio)

[1]) *Cicerone,* 5 aufl. Leipzig, 1884, II, 386 e. Dopo la tomba di Leonardo Bruni († 1444): « Eine wohl frühere Arbeit des Künstlers glaube ich auch in dem kleinem Sakramentsschrein im Chor der Kirche von s. Maria Nuova zu erkennen, dessen Bronzethürchen 1450 Ghiberti fertigte: die andächtig sich hervordrängenden Engel, anmuthige Gestalten von schöner Gewandung, entsprechen namentlich dem Engel in der Verkündigung zu Empoli. »

Digitized by Google

Rossellino »[1]) pone il tabernacolo negli anni 1448-1449; data approssimativa che resulta, com'egli dice, dal documento del 1450, relativo allo sportello in bronzo del Ghiberti. Il Reymond invece[2]), pur ritenendo il tabernacolo anteriore, per la data, alla tomba di Leonardo Bruni, non accetta l'attribuzione al Rossellino, ma piuttosto, pel confronto con i Lavabi della Cattedrale, opera del Buggiano eseguita circa al 1440, propone, se non addirittura il nome del Buggiano, quello di un artista che lavorasse sotto l'influenza del Brunelleschi: « Il tabernacolo di S. Egidio è forse anteriore ai Lavabi del Duomo, perchè è di un'arte più robusta e meno elegante: il frontone è coronato con forme più massiccie, i pilastri sono più tozzi, le divisioni della trabeazione più rudimentali. Le belle figure degli angeli in adorazione davanti al tabernacolo, sono, credo, il *primo esempio* di un motivo che ebbe più tardi tanto successo. Quanto alla figura del Cristo (?) in bronzo, nello sportello del tabernacolo, si suole attribuirla al Ghiberti. Se non si sostiene quest'attribuzione con maggior sicurezza, è perchè il Ghiberti ne' suoi Commentari, ne' quali enumera con compiacenza tutte le sue opere, non parla di questa figura, che, per lo stile, è pur degna di appartenergli ». Questa volta il Reymond, che è così fino conoscitore della nostra scultura del '400, è stato tratto in inganno dalla sua stessa finezza. I documenti che seguono, estratti da alcuni libri dell'archivio dell'ospedale di S. Maria Nuova, confermano l'attribuzione del tabernacolo a Bernardo Rossellino, e dello sportello a Lorenzo Ghiberti.

Bernardo di Matteo, scarpellatore, de' dare a dì XI di Febbraio 1449 50 lire venti picciole; portò contanti, disse per parte di lavorio gli fa l. 20.

E a dì XXVIII di Febraio l. 10 portò contanti.

E a dì IIII d'Aprile 1450 l. 8 p. portò contanti.

E a dì XXIII detto l. 20 etc.

E a dì VI detto l. 8 portò contanti sono per resto d'uno tabernacolo fecie per lo sacramento dallato delle donne. Messi a uscita segnato SS c. 82 lire 66.

(Quadernuccio di cassa 1449-1452, c. 18°).

1450. Lorenzo di Bartoluccio intagliatore de' dare a dì XXX di Luglio 1450 fiorini tre d'oro larghi, portò Vettorio di Lorenzo, contanti, per parte d'uno sportello da tabernacolo da sacramento.

E de' dare a dì 18 di settembre 1450 fiorini cinque larghi, portò Vettorio suo figliuolo, contanti. (Ibid., c. 30r).

Lorenzo di Bartoluccio intagliatore de' dare a dì XXX d'ottobre 1450 fiorini due larghi portò Vettorio suo figliuolo contanti.

[1]) *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml.* 1900, pag. 99 e seg.

[2]) *La sculpture florentine*, III. Florence, 1899, pp. 34-35.

Digitized by Google

E de' dare a dì XXVII di Novembre 1450 fiorini tre lire tre soldi 19, portò Vettorio di Lorenzo contanti, sono pe' resto d' uno sportello di bronzo fatto al Sacramento nello Spedale delle donne.

Messi a uscita c. 67. (Ibid., c. 36r) [1].

1450. Spese minute e straordinarie.... a dì XXII detto (aprile) lire una soldi 4 sono per dare a portatori per portare zucchero e il tabernacolo del Corpo di Cristo dallato delle donne. (Quaderno di Cassa 1448-1450, c. 187).

Il motivo degli Angeli in adorazione davanti allo sportello del tabernacolo – motivo che risale al Ciborio eseguito da Donatello nel 1433 per San Pietro di Roma – [2]) era già stato usato da Bernardo Rossellino nel tabernacolo per la Badia di Arezzo (1435. Oggi nella Sagrestia. Fot. Alinari, num. 9715).

Tra il 1436 e il 1437 sappiamo anche che il Rossellino lavorò un tabernacolo per la Sagrestia della Badia Fiorentina. Il De Fabriczy (loc. cit.) suppone che il tabernacolo, che oggi non si trova più nel luogo indicato, sia o il piccolo Ciborio nel coro della Badia di Settimo (Alinari, num. 3399) o il Tabernacolo che dalla Chiesa delle Agostiniane di S. Chiara passò nel South Kensington Museum. Che quest' ultimo possa attribuirsi a Bernardo Rossellino è probabile; quanto al primo, sia per la diversità dell' architettura sia pel modo di trattare gli ornati e per lo stile e il panneggiamento delle figure, mi sembra appartenga ad un periodo sensibilmente posteriore al '36-37. Del resto, nell' « Inventario delle masserizie botteghe etc. di Badia e delle chiese dipendenti » [3]), compilato dopo il 1441 e nel quale sono enumerati tutti gli oggetti, mobili e immobili, di Sagrestia, non è fatta menzione di nessun tabernacolo o ciborio in marmo.

GIOVANNI POGGI.

---

[1]) Le partite a c. 66 e 67 del Libro d' Uscita 1420-1451, alle quali si riferisce il De Fabriczy nel Prospetto citato, furono pubblicate dall'Andreucci. *Della Biblioteca e Pinacoteca dell'Arcispedale di S. M. Nuova*. Firenze, 1871, p. 80, nota 51.

[2]) Oggi nella Cappella dei Beneficiati. Che è un Ciborio e non un Altare dimostra il Bode. *Florentiner Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1902, pag. 24.

[3]) Archivio di Stato. Corpor. relig. soppr. Badia, n. LXXVIII. Privilegiorum n. 386. In sagrestia: « Uno tabernacolo con piedistallo di rame dorato con la coppa di cristallo da portare il sacramento ». – « Uno tabernacolo d' ariento dorato nel quale sta al presente il sacramento ». – « Uno tabernacolo dentrovi una figura di santo Nicholò entrovi di più e diverse ragioni reliquie di santi ».

Digitized by Google

UNE PORTE DE STYLE RENAISSANCE
À VALENCE (DAUPHINÉ)

La Porte d'une maison de Valence, datée de 1522, qui appartient actuellement à M. Dupré-Latour, est justement considérée comme une des plus belles Portes de style Renaissance que nous possédions en France et elle a été déjà gravée nombre de fois en France et en Allemagne. En la publiant dans une Revue italienne, nous voudrions essayer de déterminer, plus exactement qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour, les caractères de son style artistique.

Porte de la maison Dupré-Latour (Valence - Dauphiné)

Cette Porte se rattache étroitement à l'art italien, ainsi qu'on peut s'en assurer au premier aspect, mais il ne faut pas s'en tenir à cette simple constatation. Dans l'étude de l'art de la Renaissance française il ne suffit pas de dire que telle ou telle œuvre est de style italien; il faut dire à quelle école et à quelle époque de l'art italien elle se rattache. L'art italien que la France a imité est d'une prodigieuse variété, et cette variété se fait sentir dans les monuments français selon qu'ils se rattachent à telle ou telle école italienne ou selon qu'ils imitent des œuvres du XV^e^ ou du XVI^e^ siècle.

L'art italien de la première moitié du XV^e^ siècle n'a pas été imité par les français. Je ne connais pas, en France, de monuments où se trouve

Digitized by Google

reproduit le style de cette première école de la Renaissance italienne qu'illustrent les noms de Brunelleschi, de Michelozzo, de Ghiberti ou de Donatello. Seul peut-être Fouquet a connu cet art, et, dans ses miniatures, notamment dans le livre d'Heures d'Etienne Chevalier, il a imité, non pas directement le style antique, comme on le dit ordinairement, mais le style même de Brunelleschi et de Michelozzo.

Le style des maîtres de la seconde génération du XV^e^ siècle, le style de Desiderio, des Rossellino et des da Mayano est le premier qui ait exercé son action en France. C'est lui qu'on reconnait à la Chapelle S. Lazare de Marseille, de Laurana, la première œuvre de la Renaissance française. C'est lui qui se trouve dans les œuvres des Juste, dans cette famille qui, plus que tout autre, semble avoir exercé une action prépondérante au début de cette transformation de l'art français. Mais ce style n'eut qu'une courte durée, car lorsque les artistes français prirent une connaissance plus complète de l'art italien par suite des guerres du XVI^e^ siècle, l'art florentin des Desiderio et des Rossellino avait déjà fait place à des formes d'art nouvelles. A leur style si délicat, si fin, si sobre de détails, avait succédé un style plus éclatant, plus pompeux, plus surchargé d'ornements: le style d'André Sansovino et de Benedetto da Rovezzano, à Florence, et surtout le style des Milanais Amadeo et Rodari. La Chartreuse de Pavie, la Cathédrale de Come, la Madone dei Miracoli de Brescia, avec leur luxuriante richesse, frappèrent plus les français et exercèrent plus d'influence sur leur art que la Chapelle Pazzi ou la Tombe Marsuppini.

C'est dans ce style surchargé, qui régna en Italie au début du XVI^e^ siècle, qu'est traitée la Porte de Valence.

Essayons maintenant de déterminer de quelles écoles dérivent les diverses parties de cette porte.

Notons tout d'abord le motif si caractéristique des enfants soutenant des guirlandes qui surmonte et encadre la porte. C'est un des motifs qui furent le plus en faveur en Italie et, particularité assez bizarre, un de ceux qui furent le moins imité par les architectes français. A vrai dire c'était là un motif de sculpteur, motif charmant et bien fait pour décorer de petits monuments tels que des Tabernacles ou des Tombeaux, mais qu'il était plus difficile d'associer aux lignes architecturales des grands édifices [1]).

[1]) Des motifs semblables, traités toutefois avec moins d'importance, se voient dans la tombe de Guy de Blanchefort, attribuée aux Juste, à l'autel de la Bourgonnière et à la Tombe des Cardinaux d'Amboise.

Digitized by Google

Ce motif d'enfants tenant des guirlandes est un des motifs italiens dont il est le plus facile de suivre l'évolution. Il semble avoir été créé, de 1430 à 1440, par Donatello, dans le Tabernacle de l'Annonciation à S.ta Croce. Mais c'est Desiderio qui, en reprenant ce motif vers 1455 dans la Tombe Marsuppini, lui assura la vogue qu'il conserva pendant tout le XVe siècle et jusque dans les premières années du XVIe siècle entre les mains de certains artistes, notamment dans l'atelier de Giovanni della Robbia.

La méthode de surmonter une porte par un arc, dont le tympan est décoré d'une coquille, est une des formes préférées de la première Renaissance, c'est la forme adoptée par Brunelleschi et ses éléves, à San Lorenzo et à San Spirito. Mais les maîtres de la seconde moitié du siècle ne tardèrent pas à trouver ce motif trop pauvre et trop monotone, et ils le remplacèrent par des figures. Dans un chapiteau de Benedetto da Mayano, à la Porte du Palais Vieux à Florence nous voyons une coquille employée pour servir de fond à une petite scène, dans une manière qui a beaucoup de rapports avec le tympan de Valence, où, sur un fond de coquille, se détachent deux petits enfants tenant des armoiries. Il semble que dans toute cette partie nous nous rattachions assez directement à des souvenirs florentins et à l'art de la seconde moitié du XVe siècle.

Remarquons incidemment la manière dont ce tympan se raccorde avec les pilastres. Presque toujours, surtout à une époque avancée de la Renaissance, les frontons et les tympans circulaires vont d'une extrémité à l'autre des piliers, recouvrant l'œuvre entière, et le plus souvent même faisant une saillie des deux côtés. Ici au contraire le tympan est de dimension restreinte et ne recouvre que l'ouverture de la porte. Et cela a lieu pour laisser libre l'espace qui surmonte les piliers, espace destiné à recevoir les enfants porte-guirlandes. Ce système, très curieux, dont on voit un bel exemple dans l'Annonciation et le Monument Brancacci de Donatello, dans les Fonts baptismaux de Sienne, est un système de transition qui disparait en Italie vers le milieu du XVe siècle. C'était comme un souvenir de l'art gothique qui évitait avec soin de briser les lignes ascendantes et qui laissait les piliers s'élever sans interruption aussi haut que possible, en ne plaçant les frontons que sur les espaces laissés libres entre les piliers. La Renaissance supprima ce type de très bonne heure pour faire porter franchement la corniche et le fronton sur le sommet du monument tout entier. Mais on comprend que les pays gothiques aient conservé plus longtemps que l'Italie une forme si conforme à toutes les traditions de leur art national et de là s'explique, au début du XVIe siècle, le maintien dans la porte de Valence d'une forme déjà abandonnée depuis longtemps en Italie.

Au dessous de ce tympan s'étend sur toute la largeur de la porte une frise dont l'ornementation est particulièrement intéressante. Cette frise

Digitized by Google

est toute décorée de figures. On y voit représentées trois scènes de la Mythologie et de l'Histoire antique: une Nymphe surprise par des satyres, le Jugement de Paris, l'Enlèvement d'Helène. Les maîtres du début de la Renaissance n'ont jamais décoré leurs frises de motifs de figures en bas-relief; il faut attendre la fin du XV^e^ siècle pour les rencontrer, soit chez Giuliano da San Gallo (cheminée du Palais Gondi), soit chez Benedetto da Rovezzano (cheminée du Palais Borgherini). C'est encore là une forme florentine, mais une forme caractéristique de la Renaissance avancée, de la Renaissance des premières années du XVI^e^ siècle.

Je verrais enfin un nouveau caractère florentin dans les deux bustes qui bordent cette frise. Ces portraits représentés en buste, avec le costume réel, se terminant, un peu au dessous des épaules, par une coupure horizontale, supprimant tout piédestal, c'est un type qui créé à Florence vers le milieu du XV^e^ siècle, ne tarda pas à se répandre dans l'Italie tout entière.

Ici il faut remarquer que presque jamais, à Florence, nous ne voyons ce motif de bustes employé dans le corps d'une œuvre architecturale, comme motif décoratif; tandis que ce système se trouve très fréquemment dans le Milanais, où il prend une importance exceptionnelle, par exemple à l'Hôpital de Milan et à la Chartreuse de Pavie.

Cette influence du Nord de l'Italie que nous venons de constater dans l'emploi de ces bustes va apparaître plus prépondérante si nous examinons la partie inférieure de la porte. Cette surcharge, cette multiplicité de petits ornements qui recouvrent les chapiteaux, les pilastres et les deux rangées du soubassement ne se voit pas à Florence, même à la fin du XV^e^ siècle. C'est un style pompeux et surchargé qui est particulier aux écoles du nord de l'Apennin. Peut-être pourrait-on en trouver la raison dans ce fait que ces écoles se sont beaucoup servi de la terre cuite et qu'ainsi il leur était plus facile et plus économique de prodiguer les détails que s'ils avaient eu à traiter le marbre comme les florentins. Il n'est pas illogique de penser que l'emploi du marbre a contribué à maintenir dans l'art florentin une sobrieté, une pureté de style, à laquelle les facilités fournies par le moulage de la terre ont substitué dans le nord de l'Apennin l'éclat d'une excessive décoration.

Si l'on compare la Porte de Valence avec la porte de l'église S.^te^ Cathérine de Bologne on sera frappé des ressemblances qui unissent ces deux œuvres. C'est le même parti pris général de l'ensemble: les jambages de la porte sont composés, non d'un seul pilastre comme dans l'art classique de Florence, mais d'une série de pilastres en retrait qui maintiennent le souvenir des ébrasures des portes romanes et gothiques et qui donnent un champ plus vaste aux fantaisies des décorateurs; dans les deux œuvres c'est la même manière de composer le chapiteau avec des figures et des feuillages, c'est la même manière de recouvrir d'ornements

Digitized by Google

multiples toutes les parties des pilastres et de faire descendre la décoration jusqu'aux parties du soubassement touchant la terre. Et l'analogie s'étend jusqu'aux menus détails des formes décoratives; à ces figures d'enfants soutenant les candélabres d'où partent les décorations, et à ces têtes bizzarres, à ces mascarons dont les cheveux se terminent en feuilles sur le front et dont les moustaches s'allongent et se transforment en motifs de feuillage.

Je ne veux pas exagérer ces analogies, car les formes que je signale ne sont pas particulières à la porte de S.te Cathérine de Bologne; mais je ne m'égarerai pas trop en disant que ce sont les formes de l'art du nord de l'Italie à la fin du XV^{e} siècle.

Cette œuvre est-elle d'un artiste italien ou d'un artiste français? Je serais bien embarrassé pour le dire. En faveur de la seconde hypothèse on peut citer certains traits, tels que la forme en anse de panier du linteau de la porte, les ébrasures de pur style gothique, et enfin les meneaux de la fenêtre et la manière dont cette fenêtre s'unit à la porte.

Mais ces caractères sont peu de chose, en comparaison des traits italiens qui prédominent. Si l'auteur de cette porte est un français, il faut penser qu'il avait attentivement visité la Toscane et surtout la Lombardie et qu'il s'était appliqué à réunir dans son œuvre les formes les plus belles qu'il avait admirées au cours de ses voyages.

Tombeau de Mistral (Valence)

Cette Porte, datée de 1522, n'est pas le seul monument de la première Renaissance que nous trouvions à Valence. Un second monument, daté de 1548, va nous montrer par un autre exemple la profonde influence exercée par l'art italien sur la ville de Valence, dans la première moitié du XVI^{e} siècle.

Digitized by Google

Ce Monument, connu familièrement sous le nom de *Pendentif,* est un Tombeau, celui de Mistral, chanoine de la Cathédrale de Valence. Il est d'une conception tout à fait particulière. Dressé, au milieu d'une place, avec ses quatre faces, percées chacune d'une grande ouverture, c'est plutôt une chapelle, ou un arc de triomphe, qu'une simple tombe. C'est une œuvre de style classique, d'un art plus avancé que la Porte Dupré-Latour. Ce n'est plus la délicate fantasie, l'esprit léger et l'exécution fleurie des maîtres du XV^e^ siècle, mais l'art plus noble et plus froid du XVI^e^ siècle; la majesté des San Gallo et de Michel-Ange; c'est l'emploi de hauts et forts piédestaux, de puissantes colonnes, de robustes entablements.

Le Dauphiné possède un autre Monument très-important pour l'histoire des débuts de la Renaissance en France, c'est le Palais de justice de Grenoble, construit dans le premier quart du XVI^e^ siècle.

La raison de cette active production artistique en Dauphiné, à l'époque de la Renaissance, doit être cherchée dans ce fait que le Dauphiné fut, lors des guerres d'Italie, le point de départ des armées d'invasion, et que la ville de Grenoble vit séjourner chez elle, à diverses reprises, les rois de France et les grands personages de la cour.

C'est à ces circonstances que l'on doit l'apparition à Grenoble d'un sculpteur qui fut un des premiers et des principaux initiateurs du style de la Renaissance en France, Martin Claustre, le célèbre auteur de la tombe de Charlotte d'Albret, épouse de Cesar Borgia, et de celles des la Tremoille et de Guillaume de Montmorency, qu'il construisit dans la vallée de la Loire où sa grande réputation l'avait appelé.

Si, enfin, à ces divers Monuments de la toute première Renaissance, on ajoute l'admirable Château de Grignan, construit à partir de 1550, on devra reconnaître que le Dauphiné fut, avec la Touraine, un des centres les plus intéressants de l'art français à l'époque de la Renaissance.

MARCEL REYMOND.

Digitized by Google

LA PALLADE DEL BOTTICELLI
E UN ARAZZO DEL MUSEO CIVICO DI PISA

Tra i molti e belli arazzi che adornano le pareti della gran Sala del Museo Civico di Pisa uno mi sembra più degli altri meritevole di attenzione, avuto riguardo alla storia o fatto speciale che rappresenta. Vedesi seduto nel centro Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, entro una loggia a pilastri, dalle cui arcate si scopre una vasta campagna. Presso di lui stanno in piedi quattro persone, una delle quali tiene una statuetta, un'altra un disegno che presenta a Lorenzo, e su questo appunto egli rivolge e fissa lo sguardo. Vedesi inoltre a sinistra uno scultore che lavora attorno ad una statua, e dall'altra parte un giovane seduto che schizza una testa su di un libro. A man destra su di un alto piedistallo è collocato un busto muliebre, ed un altro busto posa in terra non lunge dallo scultore. Il disegno o pittura che, come fu detto, uno dei personaggi che stanno in piedi attorno a Lorenzo gli fa osservare, rappresenta in piccole proporzioni una Pallade; e questa circostanza, che non fu da altri avvertita, mi richiama adesso alla mente la questione così dibattuta a proposito di quella dipinta dal Botticelli, e della impresa che figurò nello stendardo portato da Giuliano nella famosa Giostra fiorentina del 1475.

Il Vasari nella vita di quel pittore lasciò scritto che costui *in casa Medici a Lorenzo Vecchio lavorò molte cose, e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo.* Se non m'inganno, quel *massimamente,* di cui si servì con determinato proposito lo storico aretino per distinguere il detto lavoro dagli altri eseguiti per Lorenzo dal Botticelli dimostra e il pregio notevole dell'opera, e il conto maggiore che in Casa Medici se ne faceva; e per ciò il riscontrare nell'arazzo come tra i molti artisti che circondano il Magnifico sia il pittore che lo intrattiene col mettergli appunto sott'occhio la Pallade mi conferma nell'idea che con ciò si volesse alludere a qualche cosa di speciale che rese caro sopra agli altri a Lorenzo quel dipinto, e ne perpetuò il ricordo nella sua Casa. E non a torto; imperocchè la Giostra, nella quale apparve ondeggiante al vento l'allegorica impresa, fu gioconda festa che attorno ai due fratelli raccolse in geniale apparato la nobile gioventù di Firenze, e segnò il trionfo non solo di Amore e della Poesia, ma dell'accorta e saggia politica del Magnifico, il quale in sue mani parve tenesse raccolti i destini della patria e di tutta Italia.

Digitized by Google

Non è però da credere che la Pallade che si osserva nell'arazzo del Museo Civico di Pisa corrisponda esattamente alla descrizione sommaria e un po' confusa che dette il Vasari del dipinto Botticelliano, ovvero a quella più minuta che riferì il Poggi dello stendardo portato da Giuliano

Dalla *Storia di Lorenzo il Magnifico*
Arazzo nel Museo Civico di Pisa

nel torneo [1]). Molte sono le differenze che vi si riscontrano; e credo che la piccolezza delle proporzioni in cui il disegno fu riprodotto contribuisse ad eliminare dal bozzetto che è presentato al Medici alcune particolarità, quali i bronconi ardenti del Vasari, o le fiamme di fuoco *che arderano rami d'ulivo che erano dal mezo in giu dello stendardo, che dal mezo in su*

[1]) Giovanni Poggi, *La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli.* Nel periodico *L'Arte,* anno 1902, fasc. III-IV.

Digitized by Google

erano rami senza fuocho [1]). Ciò per altro non toglie che nelle sue linee generali la piccola Pallade dell'arazzo corrisponda a quella dipinta dal Botticelli e descritta dal Vasari *grande quanto il vivo,* e che può ritenersi, secondo l'opinione del Poggi, la stessa che figurò nello stendardo di Giuliano. *Haveva in capo,* così nella descrizione di quest'ultima, *una celata brunita all'anticha....., e teneva nella mano diricta una lancia da giostra,* e tali particolarità si ritrovano appunto esattissime nella figurina che campeggia nel disegno riprodotto nell'arazzo. Oltre a ciò in questo la Dea è pure rappresentata in piedi, con qualche ricciolo di capelli svolazzante fuor dell'elmo, in veste succinta che le lascia in parte a nudo le gambe. Ora queste ed altre affinità che si riscontrano tra l'imagine tessuta e l'impresa dipinta sembrano tali da far credere che la prima, se non una vera e scrupolosa riproduzione, sia per lo meno un ricordo abbastanza fedele e sicuro della seconda.

Ove pertanto si abbia riguardo ai molti studî cui dette luogo la questione relativa alla Pallade Botticelliana, e ai tentativi che furono fatti per stabilirne con esattezza la forma, il ritrovarla riprodotta, sebbene senza gli accessorî che la completavano, in un arazzo è cosa non priva di una qualche importanza, mostrando anche come di quella si serbasse in Casa Medici il ricordo a preferenza dell'altra, assolutamente diversa col Centauro, che fu ritrovata nel 1895 dal Ridolfi. Nulla poi ci vieta il supporre che col tessere la descritta tappezzeria si volesse rinnovellare la memoria della presentazione solenne che della bella impresa fece a Lorenzo il pittore, e che nell'umile artista in farsetto che offre al Magnifico il suo lavoro l'arazziere, o chi per lui condusse il cartone [2]), intendesse di ritrarre il Botticelli in persona.

L. SIMONESCHI.

---

[1]) Vedi l'antica descrizione riportata dal Poggi.

[2]) Cosimo Conti nelle sue *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze* (Firenze, Sansoni, 1875) riferì sotto la data 5 febbraio 1570 questo ricordo: *Lo Stradano creditore per cartoni della storia del Magnifico Lorenzo.* Anche il Baldinucci (II, 594) enumerò tra i lavori di quell'artista i cartoni per la storia del Magnifico Lorenzo de' Medici, del Sign. Giovanni, di Cosimo vecchio e di Papa Clemente. Sembrerebbe da ciò potersi dedurre che il disegno pel nostro arazzo fosse eseguito da quel pittore fiammingo, a meno che non esistesse più d'una serie di tappezzerie relative a quel medesimo soggetto. Nel citato libro del Conti trovo poi sotto la data 28 agosto 1653 quest'altra partita: *Si valutano due pezzi d'arazzo della Storia di Lorenzo Magnifico, cioè: 1° Quando è coronato d'alloro: 2° Quando dà udienza ad un soldato.* (P. Fèvere arazziere). Il secondo di questi arazzi può, se non erro, identificarsi con quello posseduto dal Museo Civico di Pisa, rappresentante appunto *Lorenzo de' Medici che riceve un guerriero.*

Digitized by Google

APPUNTI D'ARCHIVIO

SPALLIERA PER LA RINGHIERA DE' SIGNORI. – Dans le *Libro di ricordi* de Neri di Bicci, conservé au Musée des Uffizi, on trouve en date du 24 janvier 1454 (style florentin):

Vettorio di Lorenzo di Bartolo che fa le porte mi richiese gli dovessi aiutare cholorire e disegnare 1° modello d'una ispaliera che di nuovo s'a fare di panno d'arazo pella ringhiera de' Signiori di Firenze, e richiese Piero del Masaio e Berto dipintore e Chimento, dove io Neri sopra detto presi el sopra detto dì dagli operai fatti per Signiori di Firenze, cioè l'uno Piero Borsi, Pandolfo Pandolfini, Recho Chaponi per nostra faticha e choloritura a loro ispese l. novanta sei in dua volte, l'una volta l. 14 e l'altra volta l. 82, per tuto l. 96, delle quali l. 96 per sua faticha n'ebe Berto sopra detto in due volte da me l. 18. s. 18 e Piero del Masaio in dua volte l. 25 s. 4, e Chimento sopra detto l. 5. s. 9, soma in tuto l. 49 s. 2, el resto, che furono l. 46 s. 18, tochorono a me Neri per mia faticha chon Chosimo istà mecho....

Et plus loin:

A di 13 di novembre 1455.

Ricordo che detto dì la matina a buona ora andai a chominciare e lavorare la spaliera de Signori a chasa Vetorio di Lorenzo di Bartolo, e a dì 5 di detto v'ero istato a metello in telaio 1ª matina insino a ora dicianove pasate, e steti a lavorare a detta ispaliera in detto luogho insino a di 4 del mese di dicembre 1455 e per mie faticha e paghamento ebi l. cinquanta....

E a detto dì avendo aiutato a detta ispaliera Lorenzo di Puccio dua dì, e Chimento di Lorenzo dua dì e ½, e Chimento di Piero due dì, i quali ebo per loro faticha Lorenzo l. 4, Chimento di Lorenzo l. 5 s. 5, Chimento di Piero l. 2, e quali portai loro chontanti a bottegha loro, cioè a Lorenzo e Chimento l. 6 tramendua, e a Chimenti di Lorenzo fl. 1.° largho, el quale gli mandai per Chosimo istà mecho è suo fratello, a detto di 9 di dicembre 1455.

Deux mots au sujet des peintres mentionnés dans ces ricordi.

« Chosimo istà mecho » est Cosimo Rosselli, alors unique élève de Neri di Bicci. Un ricordo du 1ᵉʳ mars 1455 (1456) nous apprend qu'à cette date il était déjà depuis trois ans dans l'atelier de Neri di Bicci: son maître le reprend pour une année, mais il n'achève pas son temps et quitte définitivement Neri le 4 octobre 1456 pour aller à Rome [1].

Chimento di Lorenzo est son frère aîné (1416-1482) [2] qui est mentionné dans le *libro rosso della compagnia de' pittori* en 1472: « Chimento di Lo-

[1] *Libro di ricordi* cit., C.ª 22.

[2] VASARI. Ediz. Sansoni, III, 192.

Digitized by Google

renzo Rossegli dipintore a ferantini ». Il était à cette époque capitaine de la compagnie. C'est sans doute de lui qu'il est question dans un ricordo concernant les *voti* de l'Annunziata cité par Warburg [1]).

De Lorenzo di Puccio nous savons qu'il avait commencé à peindre un étendard pour la compagnie de S^ta^ Maria delle Laudi à Cortone, qu'il ne l'acheva pas (sans doute arrêté par la mort?) et qui ce fut Domenico di Michelino qui termina le travail en 1459 [2]). Nous savons de plus qu'il fut immatriculé dans la corporation des médecins et droguistes le 15 octobre 1443 [3]).

Du ricorde de Neri di Bicci résulte à l'évidence, me semble-t-il, que Chimenti di Piero se trouvait dans l'atelier de Lorenzo di Puccio. De ce Chimenti di Piero, qui est peut-être l'auteur du célèbre tableau de l'Académie de Beaux Arts de Florence représentant Tobie et les trois Archanges, j'ai parlé longuement ailleurs [4]). J'ajouterai seulement ici que dans le *libro rosso della Compagnia de' pittori* il est mentionné ainsi en 1472: « Chimenti di Piero Rafaegli, dipintore tra' pelliciai. »

Piero del Masaio est nommé dans le dit *libro rosso* en 1472 « pittore a S.^a^ Maria in Champo ». Dans les ricordi de Neri di Bicci [5]) on trouve que Neri coloria et orna pour lui « 1^a^ Vergine Maria in rilievo grande di gesso.... disse era e aveva a staré nell'udienza dell'arte de' Mercatanti. »

Quant à Berto, je ne sais qui c'est. Il existait plusieurs peintres de ce nom [6]). Neri di Bicci même parle notamment d'un Berto di Nicholò qui était en relation avec Fra Filippo [7]). *Jacques Mesnil.*

---

[1]) *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, I, 29.

[2]) Vasari. I, 607. n. 2.

[3]) C. Frey. *La Loggia de' Lanzi.*

[4]) *Gazette des Beaux Arts.* Mars, 1902.

[5]) C^a^ 23. 3 avril 1456.

[6]) Cfr. Vasari II, 651-2. – *Libro rosso* c.^a^ 25-26 (1472) Berto di Ser Marcho miniatore. – c.^a^ 28-29 (1472) Berto di Piero dipintore in Porzanpiero.

[7]) C.^a^ 10. 1^er^ février 1454.

ARISTIDE NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI

Con Aristide Nardini Despotti Mospignotti, morto a Livorno sua patria il 26 maggio decorso, si è spenta una delle maggiori e più chiare intelligenze, che si sieno dedicate allo studio della Storia dell'architettura. Egli fu uno dei primi, fra noi a dare a questo studio un nuovo indirizzo, consociando alle ricerche storiche attinte alle sicure fonti dei documenti coevi, l'esame diretto archeologico dei monumenti. « Ogni monumento », egli scriveva, « è un gran libro su cui sono registrate

Digitized by Google

« a note indelebili le sue vicende e su cui sono improntati i segni che valgono a « decidere inappellabilmente del suo carattere architettonico e del suo stile; e « l'autorità di questo gran libro è tanta e tale che, sapendolo leggere, quand'an- « che tutti gli altri documenti mancassero, basterebbe esso da solo a risolvere le « sue questioni. » *Te saxa docebunt.* E a questo duplice esame dei documenti e del monumento, il Nardini, architetto ed archeologo, informò i suoi lavori, che, troppo modestamente invero, intitolò « Studi ». Quale grande valore abbiano tali « Studi » del Nardini non vi è cultore della storia dell'arte che non sappia.

I tre suoi lavori: *Il sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze; Il Campanile di Santa Maria del Fiore; Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze,* sono una dottissima trilogia su questo mirabile edifizio. Nel primo di quei lavori il Nardini combatte l'adozione per la facciata di Santa Maria del Fiore del sistema tricuspidale, che dimostra contrario alla storia, al genio e allo stile del monumento. Nel secondo, rileva acutamente che il Campanile del Duomo presenta tali differenze di stile da non potersi attribuire all'opera di un solo architetto e mostra come tali differenze di stile si accordino colle memorie sincrone narrate nel « Centiloquio » del Pucci, per concluderne che se a Giotto deve attribuirsi la parte inferiore della bellissima torre fino a 11 braccia d'altezza, la continuazione di essa, fino al posare delle prime bifore, spetta ad Andrea da Pontedera, mentre tutta la parte superiore, più della metà in altezza del Campanile, è concetto ed opera di Francesco Talenti. Nel terzo, intese a provare che il merito del concetto e del disegno della cupola spetta ai Maestri e Dipintori, e al Brunelleschi quello di aver trovato il modo di costruirla senza armatura. In questi tre lavori è uno studio lucidissimo e dotto sul gotico fiorentino del XIV secolo, e ad essi dovrà inevitabilmente ricorrere chi voglia trattare, con perfetta cognizione, di questo importante periodo dell'architettura in Italia.

Alla splendida trilogia sul Duomo di Firenze fa seguito degno l'ultimo libro pubblicato dal Nardini e edito con ricchezza d'illustrazioni dal benemerito cavalier Vittorio Alinari: *Il Duomo di S. Giovanni, oggi Battistero di Firenze,* nel quale l'autore dimostra che il Battistero non fu mai tempio pagano, ma è una costruzione dei primi secoli del Cristianesimo, edificata alla fine del IV secolo o nei primordi del V, e che la sua decorazione marmorea sì interna che esterna è contemporanea alla costruzione del tempio. E il Nardini correda questo suo lavoro sul « bel S. Giovanni », che è l'archetipo della Scuola romanica fiorentina, di uno studio sommario sulle differenze organiche fra la Scuola romanica fiorentina e quella pisana e da un parallelo fra il dicromismo romanico e il policromismo ogivale, che provano quanto l'autore fosse profondo conoscitore degli stili medioevali: onde può dirsi che nei tre libri sul Duomo e in quello sul S. Giovanni si trovi, ben determinato nei suoi capisaldi, un completo studio sull'architettura dall'XI al XV secolo in Toscana.

Il Nardini non limitò i suoi studi all'architettura medioevale toscana, e ne è prova il suo dottissimo libro: *Il Duomo di Milano e la sua facciata,* nel quale dimostrò che la superba cattedrale lombarda « in tutti gli elementi che compon- « gono la sua compagine organica è una chiesa italiana, il cui stile architetto- « nico è uno stile nuovo, ma è uno stile nostro, nel quale trasparisce qua e là « il desiderio d'imitazioni oltramontane, qua e là si fa sentire più o meno spie-

Digitized by Google

« gatamente qualche influenza nordica, ma quest'influenza è un accenno, non fa « legge; onde questo stile nuovo non è quello di nessuna chiesa nordica, non è « quello di nessuna chiesa italiana, ma è invece *lo stile del Duomo di Milano* ». In questo libro il Nardini rivela tutto il suo lucido ingegno nell'analisi acuta di tutte le parti del Duomo, e la sua vasta dottrina nello studio dei caratteri diversi e delle trasformazioni dell'architettura ogivale in Italia, in Francia, in Inghilterra e in Germania, talchè questo libro fu a ragione giudicato un vero trattato sull'architettura ogivale.

Pregevolissimi sono gli altri lavori del Nardini: *Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto,* e *Il Pantheon, Agrippa, Adriano.... e Settimio Severo;* ma l'opera che avrebbe confermata ed accresciuta al Nardini la fama di valentissimo critico ed archeologo sarebbe stata quella, cui da vario tempo attendeva, circa *Le origini dell' architettura in Italia e le sue trasformazioni fino al Risorgimento.* Egli ne pubblicò, come saggio nel 1897, il capitolo relativo all'« Architettura Jonica in relazione a quella dei popoli ariani dell'Asia anteriore », nel quale dimostrò che l'Asia ariana e soprattutto l'Jonia, se sono indubbiamente la culla dell'ordine jonico, sono però del tutto estranee alla formazione dell'ordine dorico, la cui genesi è da ricercarsi in Grecia o in Italia. E nel seguito della sua opera, che pur troppo rimane manoscritta ed incompiuta, il Nardini rivendica all'Italia l'origine di quell'architettura onde la Grecia ebbe tanta fama ed onore. Ma di questa e di altre tèsi, che il Nardini intese svolgere nella sua opera, non è possibile trattare in modo sommario senza addurre le ragioni per le quali l'illustre autore a tal conclusione era condotto dai suoi studî. Non resta che formulare il voto che, a cura di intelligenti amici e di qualche solerte editore, la parte compiuta di questo ultimo lavoro del Nardini possa vedere la luce. Sarà un gran benefizio reso agli studi archeologici e un degno omaggio alla memoria del Nardini; il cui nome certo non morrà, perchè è quello di uno dei più insigni cultori della storia dell'architettura, nei tempi nostri.

Arch. A. Canestrelli.

RECENTI PUBBLICAZIONI

Giulio Bertoni, Emilio Paolo Vicini. *Tommaso da Modena, pittore modenese del secolo XIV.* Modena, 1903.

Dr. Paul Schubring. *Florenz:* I. Die Gemälde-Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti. – II. Bargello, Domopera, Akademie, Kleinere, Sammlungen. Stuttgart, Union Deutsche Verlags Gesellschaft.

Dr. Otto Harnack. *Rom.* II. Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance.

Dr. Paul Schubring. *Pisa.* Leipzig. Seemann, 1902.

Adolf Philippi. *Florenz.* Leipzig. Seemann, 1903.

Lorenzo Salazar. *Quattro dipinti su tavola dei sec. XV e XVI ritrovati e descritti.* Trani, 1903.

Alfredo Melani. *Manuale d'Architettura.* Milano. Hoepli, 1903.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

Digitized by Google

FIRENZE - CONVENTO DI FOLIGNO

Fot. Alinari 47 *Fotoincisione Fasetti - Milano*

IL CENACOLO
Raffaello Sanzio

Fratelli Alinari - Editori - Firenze - 3807

Digitized by Google

DISEGNI DEL PERUGINO

PER IL CENACOLO DI FULIGNO

Nonostante che alcuni anni or sono il prof. A. Schmarsow con diligenti indagini ed acuti confronti dimostrasse che il Cenacolo di Fuligno è opera di Pietro Perugino [1]), con scritti successivi ed anche recenti si è continuato ad attribuire l'affresco a diversi artisti, e specialmente a Raffaello, insistendo sulle cifre RAP. VR. MDV che si credevano scritte nello scollo della veste di San Tommaso, mentre non si tratta che di ornati a foggia di meandri, imitanti i caratteri cufici [2]). Per rafforzare anche di più, se è possibile, la dimostrazione dello Schmarsow e confermare l'attribuzione del Cenacolo al Perugino non ci sembra inopportuno di tornare sull'argomento, occupandoci in special modo dei *disegni* e dell'*incisione* di Gotha [3]).

Ecco quanto sostiene lo Schmarsow (pp. 10 e 11) a proposito dei tre disegni riprodotti nelle figure *A, B, C:*

1° Che il disegno contenuto nella cornice 8 (fig. *A*) è certamente una copia di scuola.

2° Che il disegno contenuto nella cornice 6 (fig. *B*) e l'altro della cornice 9 (fig. *C*) sono copie tratte dall'affresco e che quest'ultimo disegno appartiene a due diverse mani, cioè la figura dell'apostolo San Pietro a Giannicola Manni, mentre il rimanente rivela la mano sicura ed esercitata di un maestro quattrocentista.

---

[1]) *Das Abendmahl in S.t Onofrio su Florenz*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*. 1884, heft III.

[2]) Com'è noto i primi ad attribuire a Raffaello il Cenacolo furono i pittori I. Zotti e C. della Porta. Il nome di Raffaello è restato naturalmente nella tradizione popolare. Nella *Storia della pittura in Italia* del Cavalcaselle e Crowe (trad. ital. IX, p. 279-282) pur riconoscendo nell'affresco la maniera perugínesca, si ammette vi abbiano lavorato Giannicola Manni, Eusebio, Gerino da Pistoia e lo stesso Raffaello; basandosi, per quest'ultimo, sulle solite cifre: mentre si conclude con l'attribuire il Cenacolo a Gerino da Pistoia che « avrebbe rifatto una composizione già esistente sulla stessa parete » (!).

[3]) Una riproduzione della stampa di Gotha – chiamata così dalla città dove se ne conserva l'unico esemplare – fu edita dallo Schmarsow nell'opuscolo citato: una copia, che lo Schmarsow cortesemente donò alla R. Galleria di Firenze, è esposta nella sala del Cenacolo. Quivi pure sono esposti i tre disegni, di cui diamo le riproduzioni indicandoli con le lettere *A, B, C.* Il disegno *B* fu donato alla R. Galleria di Firenze da Emilio Santarelli nel 1848; il disegno *C* nel 1849, dal pittore Giulio Piatti; il disegno *A* appartiene alla antica raccolta degli Uffizi ed è esposto nella sala del Cenacolo, assieme agli altri due, dal 1871.

Digitized by Google

Di conseguenza, secondo lo Schmarsow, i disegni *B* e *C* non avrebbero, rispetto all'affresco, che un'importanza affatto secondaria. A noi invece sembra che tali disegni si ricolleghino strettamente al *Cenacolo di Fuligno* ed offrano gli elementi più sicuri per potere identificare l'autore della splendida opera d'arte.

Fig. *A.* – Gli apostoli *Simone* e *Taddeo* dipinti nella estremità destra del *Cenacolo di Fuligno* Copia di G. A. Sogliani

Circa al disegno *A*, conveniamo con lo Schmarsow trattarsi di una *copia*, che da certe caratteristiche, riteniamo eseguita da G. A. Sogliani (1492–1544). Sebbene si tratti di una copia in cui la personalità dell'artista non può apparire in tutta la sua schiettezza, pur tuttavia, dalla tecnica alquanto accurata e minuziosa e da uno special modo di lumeggiare, si appalesa la mano del Sogliani.

I disegni *B* e *C* al contrario, ci sembra non solo che siano *originali*, ma *veri* e *propri studî preparatorî* per tre figure dipinte nel detto Cenacolo, e precisamente per gli apostoli *San Pietro*, *San Giacomo Maggiore* e *Sant'Andrea*.

Il disegno *C* rappresenta *San Pietro* seduto a destra di un giovine sbarbato e senza manto il quale fa un gesto con la mano sinistra, mentre coll'altra stringe il bicchiere; questa figura nell'affresco rappresenta l'apostolo *San Giacomo Maggiore*, seduto a destra di *Sant'Andrea*, ha la barba, il manto, e la mano sinistra, in luogo di fare un gesto, sta appoggiata sulla tavola.

Anzi di questa stessa mano sinistra, tanto nell'una mossa che nell'altra, troviamo lo studio a parte nel margine superiore della carta. Di più la parte inferiore di detta figura è affatto nuda, mentre nel dipinto rimane

Digitized by Google

Fig. *C*
Gli apostoli *San Pietro* e *San Giacomo Maggiore*

Fig. *B*
Gli apostoli *Sant'Andrea* e *San Pietro*

Disegni del PERUGINO per il *Cenacolo di Fuligno*

Digitized by Google

quasi interamente nascosta. Queste sostanziali differenze fra il disegno e l'opera finita, provano ad evidenza che *si tratta propriamente di uno studio originale dell'artista medesimo che eseguiva l'affresco,* inquantochè un copiatore qualunque non avrebbe avuto scopo d'introdurre i suaccennati

Fig. *D.* – Studio del PERUGINO per *L'Ascensione*
(Dis. 406, Uffizi)

cambiamenti. Infatti il disegno *A,* esposto nella sala medesima (cornice 8) sotto la generica attribuzione di copia d'ignoto (ma che a noi, come abbiamo più sopra dichiarato, sembra sicuramente del Sogliani), rappresentante i due apostoli *Simone* e *Taddeo,* seduti all'estremità destra del Cenacolo, può chiamarsi una vera e propria copia, corrispondendo in ogni minimo particolare all'originale. Per le suesposte ragioni riteniamo essere pure altro autentico studio per l'affresco il disegno *B* dove, oltre la figura

Digitized by Google

del *Sant'Andrea,* trovasi il primo pensiero per il *San Pietro,* le cui gambe sono nell'identica posizione di quelle del *San Giacomo Maggiore* e sono pure nude, circostanza questa che sta a dimostrare sempre più che si tratta di studii e di tentativi dell'artista che crea per rendersi conto del movimento del nudo che dovrà poi essere ricoperto dalla tunica. E che ambedue i disegni *B* e *C* appartengano ad una medesima mano, non ostante una certa diversità di tecnica, viene confermato da una prova materiale accennata pure dallo Schmarsow, cioè: ravvicinando le due carte *B* e *C* in linea della tavola, esse vengono a ricompletarsi; nella carta *C* trovasi il gomito destro ed il ginocchio della gamba del *Sant'Andrea,* circostanza che dimostra ad evidenza come i due disegni formassero in origine un solo pezzo.

Fig. *E.* – *L'Orazione all'Orto,* del PERUGINO
(Nella R. Galleria antica e moderna di Firenze)

Crederemmo di far torto all'intelligenza del lettore se insistessimo più oltre nel dimostrare ciò che risulta evidente dal semplice confronto dei disegni *B* e *C* coll'opera finita (*Tavola fuori testo*).

Provato che i due disegni *B* e *C* sono veramente *originali* e che hanno servito di studio e di preparazione per il *Cenacolo di Fuligno,* ci rimane da identificare l'artista che li ha eseguiti.

Stimiamo superfluo lo spender parole per dimostrare la incompatibilità dell'attribuzione a *Raffaello,* assegnata ai due descritti disegni da coloro che li donarono alla Galleria e sostenuta con entusiasmo dal Selvatico[1]), poichè a chiunque abbia occhio esercitato sarà facile rilevare come tale attribuzione sia inattendibile, mancando nei detti disegni quello spirito,

[1]) P. SELVATICO, *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello in Firenze.* 1845.

Digitized by Google

quella grazia ed eleganza di forma che caratterizzano quelli autentici del grande Urbinate.

Così pure non ci sembra che tali disegni possano attribuirsi allo *Spagna*, come vorrebbe il Passavant, non a *Gerino da Pistoia* come ritengono i signori Crowe e Cavalcaselle, nè al *Pinturicchio* come già propose il Burckhard e neppure possiamo adattarci all'opinione dello Schmarsow il quale li ritiene parte di *Giannicola Manni* e parte di un ignoto maestro quattrocentista. Dal canto nostro non esitiamo a dichiararli di mano di Pietro Perugino, riscontrandovi il suo segno un po' rude, ma corretto, la di lui maniera affatto personale di disegnare le dita delle mani e dei piedi un poco ossute, di un contorno fermo, quasi tagliente, ma non privo di una certa aggraziata naturalezza, tutti infine i caratteri stilistici che si riscontrano nei di lui disegni autentici. A maggior persuasione riproduciamo il disegno 406 (fig. *D*), esposto negli Uffizî nella cornice 251, studio *originale* del Perugino per la tavola « l'Ascensione di Cristo » esistente nella Cattedrale di Sansepolcro.

Fig. *F.* – Il *Redentore*, nel *Cenacolo di Fuligno*.

Ammessa adunque la originalità dei disegni *B* e *C*, dimostrato ch'essi hanno effettivamente servito di studio e di preparazione per il *Cenacolo di Fuligno*, stabilito infine che essi sono di mano di *Pietro Perugino*, ne scaturisce come logica conseguenza che tale insigne artista, e non altri, è il *vero autore* del mirabile affresco di Sant'Onofrio.

Infatti, i contorni delle figure tracciati sull'intonaco e rimasti fortunatamente intatti, ci permettono di identificare in modo sicuro lo stile

Digitized by Google

peruginesco nel suo elemento principale qual'è il disegno. Inoltre questo affresco, malgrado i gravi danni subìti, non teme il confronto con l'altro dello stesso Perugino, che si conserva, in tutta la sua originale freschezza, nel Capitolo dell'ex Convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Vi ritroviamo gli identici caratteri stilistici, la stessa tecnica e correttezza di disegno, la medesima armonia e soavità di colorito e nelle teste quel sentimento di ascetica contemplazione, tutta propria del Perugino; in una parola tutto concorre a persuaderci che ambedue gli affreschi furono eseguiti dal medesimo artista.

Fig. *G.* – *San Giov. Battista*, nel quadro del PERUGINO, nella Tribuna della R. Galleria di Firenze

Ai diversi e persuasivi raffronti portati dallo Schmarsow, noi possiamo aggiungerne qualche altro non meno convincente. Per esempio, la testa del *San Pietro* del disegno *C* corrisponde perfettamente non solo a quella dello stesso apostolo nel Cenacolo di Fuligno, ma altresì a quella dipinta nella tavola l'*Orazione all'orto* (fig. *E*) opera certa e bellissima del Perugino, esistente nell'ex Galleria dell'Accademia fiorentina. Tantochè si può affermare che il Perugino si è valso dello stesso modello tanto per il disegno, quanto per i due dipinti.

Di più l'angelo dell'*Orazione all'Orto,* sebbene in senso contrario, è affatto simile a quello dipinto nel fondo del Cenacolo, rappresentante l'identico soggetto. E qui torna in acconcio far rilevare come tanto il Berenson [1]) quanto lo Jacobsen [2]) ritengano questo *episodio,* dipinto sul fondo del *Cenacolo,* per opera indubitata del Perugino. Ora, ritenendo giusta e fondata l'opinione dei due scrittori d'arte, dobbiamo ragionevolmente inferirne che *tutto l'affresco* è di mano del Perugino, inquantochè

[1]) *The central Italian Painters of the Renaissance,* 1897.

[2]) *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1902.

Digitized by Google

non si saprebbe concepire che il Maestro possa essersi limitato a dipingere il fondo, lasciando l'esecuzione delle figure principali ad uno scolare.

Inoltre è da notare come la testa del *Redentore* (fig. *F*) abbia una stretta analogia, per tipo e per espressione, con la testa del San Giovanni Battista (fig. *G*) della stupenda tavola peruginesca che si ammira nella Tribuna degli Uffizî.

L'evidente corrispondenza di questi caratteri stilistici conferma sempre più che il Cenacolo di Fuligno *è opera di Pietro Perugino;* non escludiamo per altro ch'egli nell'esecuzione sia stato aiutato da qualche scolare.

Se fino ad oggi non abbiamo nessun documento che venga ad avvalorare tale identificazione, ci sembra ad ogni modo, logico e verosimile il supporre che le monache di Fuligno affidassero la decorazione del loro refettorio al *Perugino,* il quale aveva già fama di valente pittore di soggetti religiosi, oltre che per esse era già una garanzia di essere ben servite, il sapere che il Perugino aveva già eseguite opere di sommo pregio alle Monache di Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1492-96) e a quelle di Santa Chiara, dimoranti nella stessa Firenze (1496).

Ora, risultando dai documenti che la dimora del Perugino in Firenze si protrasse, sebbene interrottamente, dal 1492 al 1515, siamo indotti a supporre ch'egli possa avere eseguito il Cenacolo di Fuligno fra il 1496 ed il 1500. Nè si potrebbe andare più oltre del 1500 inquantochè questa data trovasi segnata in una copia dello stesso cenacolo dipinta in una predella conservata nel Museo di Berlino, attribuita a *Gerino da Pistoia* [1]).

Riguardo alla stampa di Gotha il professore Schmarsow a pag. 6 e 7 della succitata monografia, scrive che essa, *specialmente nell' architettura, tradisce il gusto di un fiorentino dell' ultimo terzo del secolo XV* (1470-1490) ed a pag. 11 aggiunge che essa *deriva da un modello dello stesso maestro quattrocentista che tracciava i disegni B* e *C.*

Con tutto il rispetto all'opinione dell'egregio scrittore, ci permettiamo osservare che la stampa di Gotha, non solo non può derivare dall'autore dei disegni *B* e *C,* ma che non può nemmeno appartenere ad un fiorentino del quattrocento. Infatti, esaminando attentamente la ricca decorazione architettonica della stampa in discorso vi scorgiamo lo stile *bramantesco,* tanto vero che i capitelli compositi d'ispirazione classica, li ritroviamo tali e quali in due stampe rappresentanti, l'una l'interno di un ricco tempio e l'altra la veduta prospettica di varii edifizî con por-

[1]) Ringraziamo qui l'illustre Direttore del Museo di Berlino Dr. Bode per averci fornito la fotografia della detta predella nella quale si legge la seguente iscrizione: HOC OPUS FECIT FIERI SER BERNARDINUS S. ANGELI — ANNO SALUTIS M. D.

Digitized by Google

tici [1]), che, se non sono incise dallo stesso Bramante, derivano indubbiamente dalla di lui invenzione. A nostro avviso trattasi di un incisore dell'alta Italia (probabilmente lombardo) del primo ventennio del secolo XVI il quale venuto in Firenze s'invaghiva di questo soggetto, come quello che gli dava modo di potere fare sfoggio della sua abilità decorativa; e così, con ostentata compiacenza, cambiava totalmente il fondo e tutti gli accessorî, facendo una stampa di grandi dimensioni (m. 1,07 × 44). E che l'incisione sia stata eseguita lontano da Firenze sopra un semplice ricordo delle sole figure, appare evidente dalla poca fedeltà con cui queste sono riprodotte. Gli apostoli *Giacomo Maggiore* e *Tommaso*, a mo' d'esempio, sono rappresentati senza barba, e i nomi scrittivi sono quasi tutti scambiati. Di più tutte le tredici figure che nell'affresco sono stupendamente disegnate e hanno una espressione di soave ingenuità, nella stampa al contrario sono rese in una maniera così grossolana da far loro subire una completa trasformazione, come si vede nelle rudi ed accigliate fisionomie nonchè nella durezza e angolosità delle pieghe, tantochè la si direbbe quasi opera di un incisore influenzato dall'arte tedesca! Fatto che non sarebbesi certamente avverato sotto la mano di un qualsiasi incisore fiorentino, anche dei meno abili. Basterà confrontare la sopracitata copia del Sogliani (fig. *A*) con la stampa di Gotha (fig. *H*) per convincersi con quale fedeltà un artista fiorentino avrebbe saputo interpretare le caratteristiche dell'originale.

Fig. *H.* - Estremità destra della stampa di Gotha
Sec. XVI, 1ª metà

PASQUALE NERINO FERRI.

---

[1]) Cfr. *Les estampes attribuées à Bramante aux points de vue iconographique et architectonique, par L. Courajod et H. de Geymüller*, Paris, 1874. Pièces *A* e *C*.

Digitized by Google

NOTES SUR DES TABLEAUX ET DESSINS

DE COLLECTIONS ITALIENNES

Les catalogues des collections artistiques de tous les pays renferment encore de nombreuses attributions arbitraires, qu'il est pourtant bon de respecter jusqu'au jour où les historiens d'art se mettront d'accord pour leur en substituer l'une après l'autre, de plus sérieuses. Rien de pire que les changements trop fréquents et trop hâtifs. Le devoir des rédacteurs de catalogues est donc de résister quelque peu aux attributions nouvelles. Celui des critiques sera de résoudre le problème des véritables attributions: chacun d'eux, en parcourant un musée, s'arrête devant certains tableaux, apparentés à ceux qu'il a dans la mémoire, tandis que d'autres œuvres d'art, qui frapperaient un de ses confrères, restent inaperçues pour lui. L'édifice de reconstitution est vaste et complexe; il faut que chacun y apporte sa pierre.

Dans des examens de ce genre nous ne croyons pas qu'on doive signaler seulement les œuvres dont on croit connaître l'auteur véritable: un simple changement dans les indications d'époque ou d'école peut suffire à attirer l'attention d'un autre chercheur mieux renseigné sur telle époque ou tel maître.

A tout seigneur, tout honneur. Dans la *Miscellanea d'Arte,* nous devons commencer notre examen par Florence.

Musée national de Florence. Collection Carrand

Le *Gédéon* (n.° 22), et l'*Abigaïl* (n.° 23) sont attribués à Jacob d'Amsterdam. Nul doute qu'ils soient d'un autre auteur; diverses particularités d'exécution et le visage d'Abigaïl (qui procède du type bien connu des femmes de Gérard de S. Jean) rappellent de très-près les petites figures d'arrière-plan des portraits de Jean Mostaërt (le Maître d'Oultremont) et celles de son *Calvaire* et de son *Sacrifice d'Abraham* (n.° 2299 et 2300 du Louvre), indûment attribués à Aert de Leyde. Par prudence, disons: Jean Mostaërt ou un de ses bons élèves.

La *Déposition* (n.° 24) est indiquée comme « scuola neerlandese, Q. Massys? XV secolo ». Le modelé remarquable du corps du supplicié tient de près, en effet, à Q. Metsys; mais les autres figures s'en éloignent par le type et la qualité. Il faut se contenter de dire: « Ecole de Q. Metsys, commencement du XVI^{e} siècle ».

Digitized by Google

La charmante petite *Vierge avec l'enfant* (n.° 27), « scuola neerlandese », dont nous ignorons l'auteur, peut-être attribuée sans hésitation à un successeur flamand de Memling, influencé par ce maître. Mais à qui ?

Nous ne pouvons rien dire non plus de précis sur la *Décollation de S.t Jean Baptiste,* sinon que cet ouvrage nous paraît bien plutôt allemand que « néerlandais ». Laissons aux chercheurs allemands la tâche d'éclaircir ce point. Dans les œuvres d'art, comme dans les dialectes, il y a des zônes frontières difficiles à déterminer.

En revanche, et sous les mêmes réserves, la *Présentation au temple* (n.° 29) attribuée à la « scuola tedesca » nous paraît être d'un flamand influencé par Rogier van der Weyden ou le Maître de Flèmalle, notamment dans le type, le costume et l'attitude de la jeune fille du premier plan.

De même, l'*Annonciation* (n.° 30) est-elle vraiment une œuvre allemande ? On y trouve bien un souvenir lointain de Schongauer, mais l'influence de Gérard David et surtout celle du Maître de la Mort de la Vierge, Josse van Cleef, s'y font sentir beaucoup plus nettement.

Mais voici le chef d'œuvre de la collection Carrand, *La Vierge et l'Enfant* (n.° 34), si remarquable par la distinction de ton des chairs, par leur modelé ferme et délicat. On la donne généralement à Hugo van der Goes à cause d'une vague analogie de type; mais les mains sont traitées tout autrement que dans la grande *Adoration* et dans les autres œuvres connues de ce maître. Nous avons affaire à un maître inconnu qui se place immédiatement au-dessous des plus grands, – au-dessus de Thierry Bouts pour les Vierges. – Il existe de lui trois autres ouvrages: une *Vierge avec l'enfant, assise sur un banc de pierre* dans une niche, du musée du Louvre, longtemps attribuée à Rogier van der Weyden; une *Vierge avec l'enfant assise sur un banc de pierre* recouvert de gazon, en plein air (n.° 43 de l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges), attribuée à Hugo van der Goes; une *Vierge avec l'enfant assise sur un banc de pierre* recouvert de gazon (n.° 54 de la même Exposition) attribuée à Rogier van der Weyden. L'auteur de ces quatre ouvrages si semblables par les qualités devra s'appeler, en attendant, le Maître de la « Vierge au banc de pierre ».

Musée des Offices

Nous n'avons pas eu le temps d'étudier complètement la riche collection de dessins de ce musée. Voici pourtant quelques remarques.

Le dessin d'une *Femme nue,* vue à mi-corps, s'arrachant les cheveux (vetr. 395, n.° 2312), attribué à Rogier van der Weyden, n'est pas indigne de cet honneur, si on considère ses qualités de caractère et d'expression. Mais ses destinées, au point de vue de l'attribution, sont liées à

Digitized by Google

celles d'un tableau du Louvre dans lequel se trouve une figure identique C'est le volet: *la Chûte des réprouvés,* acheté comme un Bosch, catalogué sous la rubrique: « École flamande », où M. C. Benoît croit retrouver le pendant d'un autre volet attribué à Thierry Bouts. Si quelque supplément de preuve venait appuyer cette opinion très plausible, nous n'aurions aucune peine à l'adopter, car le tableau, comme le dessin, nous paraît digne, par ses qualités, de Thierry Bouts dans ses meilleurs jours, et même de Rogier dans sa très bonne moyenne d'inspiration.

La *S.te Femme* (vetr. 395, n.° 2311F) attribuée à Hubert van Eyck est une figure d'arrangement analogue à ces nombreuses *Saintes* qu'une tradition sans preuves attribue à Josse van Cleef ou à Juste de Gand. Voir aux Offices, le n.° 762. On doit pourtant chercher plus haut, car le dessin, quoique un peu froid, serre de bien plus près la vérité de la nature. Nous ne voyons pas clairement sur quoi repose l'attribution à Hubert van Eyck. Le type de cette *S.te Femme* se rapproche davantage de certaines figures de Rogier van der Weyden.

L'excellence du dessin des plis, qui moulent le corps; la tête, vivante, d'exécution simple; enfin, l'aspect général, nous permettent, nous commandent d'attribuer à Rogier van der Weyden un *Homme assis,* en tunique, pieds nus (vetr. 395, n.° 334) que le catalogue, avec une sage réserve, met sous la rubrique: « Scuola fiamminga del secolo XV ».

Offices: Peintures

Faut-il attribuer à Hugo van der Goes la *Vierge et l'enfant entre deux saintes* (n.° 698)? Non. Ce maître, qui avait une prédilection pour les joues creuses et les doigts osseux, ne peut pas revendiquer la paternité de ces figures joufflues, aux doigts élégants. La question, d'ailleurs, est tranchée par le costume: les manches à crevés de S.te Catherine prouvent que ce tableau a été exécuté au commencement du XVI' siècle, au moins vingt ans après la mort de Hugo.

Maintenant, pourrait-on dire quel en est l'auteur? Burckhardt (*Cicerone,* trad. fr., p. 636) dit que c'est une œuvre de la « première manière de Herri de Bles, dit *Civetta* ». Mais la personnalité de Civetta est encore fort embrouillée, et Burckhardt lui-même, une ligne plus haut, citait comme « le chef-d'œuvre » de ce maître un tableau qui n'est pas de lui.

Ce tableau est un *Paysage représentant les travaux de mines* (n.° 730), dont le titre seul rappelle pourtant immédiatement ce Lucas Gassel qui s'était fait de ces sortes de représentations une spécialité. Il est vrai que le paysage des Offices ressemble beaucoup à un prototype de Vienne qui est attribué à Herri de Bles; mais M.r Wauters a lu sur ce « prototype »

Digitized by Google

même la signature de Gassel. Il faut donc renoncer à Bles pour le n.° 730 et se tenir résolûment sur la réserve, à propos de cette attributions, pour le n.° 698.

Revenons à l'ordre numérique. La très remarquable *Adoration des Rois,* n.° 708, attribuée par le catalogue à l' « école flamande », a été revendiquée avec raison pour Gérard David par le *Cicerone,* tout comme la *Déposition de la Croix* (n.° 846), jusqu'ici attribuée a Suavius, c'est-a-dire Lambert Lombard.

Le costume à crevés, les coiffures, l'architecture Renaissance interdisent absolument de laisser le nom de Jean van Eyck à l'*Adoration des Rois* (n.° 731), qui, non sans un mérite réel, est nettement inférieure a la précédente. Il faut chercher, dans l'école flamande, quelque artiste de modeste valeur situé entre Quentin Metsys et Jean Mostaërt (le maître d'Oultremont). Mais ce n'est pas Heemskerck, l'italianisant hollandais proposé par le très érudit M.r J. Semper.

Le catalogue attribue à Antonio Moro, jusqu'à présent, un *Portrait d'homme inconnu,* en buste (n.° 784), d'une couleur fraîche et d'une exécution coulante fort agréable, dans laquelle on ne trouve pourtant pas le côté sérieux, presque sévère, du plus grand portraitiste hollandais du XVI.e siècle. Mais le catalogue, dans sa prochaine édition, donnera le vrai nom du peintre, qui est déjà sur le cartouche du tableau. C'est Nicolas Neuchatel, dit Lucidel.

Il faut retirer impitoyablement aux œuvres d'art les attributions ambitieuses qui pourraient tromper les jeunes artistes et les faire entrer dans une fausse voie. Ce n'est certainement pas Holbein qui a exécuté ce *Portrait d'homme* (n.° 799) en buste, sur fond rouge brique. Remarquable d'ailleurs, et d'un caractère bien observé, ce portrait n'a pas la belle tenue de ton et de modelé qui caractérise le plus grand des peintres allemands. Comparez le *Portrait de Southwell* (n.° 765), placé non loin du précédent. Il est vrai que celui-là peut compter parmi le plus parfaits chefs-d'œuvre de Holbein. Mais la distance entre les deux est trop grande pour qu'on ait le droit de les attribuer à un seul et même maître.

Il faut aussi se résigner à effacer le nom de Holbein sur le cartouche du *Portrait de femme au gant* (n.° 839), qui a d'ailleurs de grands mérites de caractère, de souplesse et d'unité, et qui fait du tort au n.° 799, comme aussi à certains Cranach de la même salle. C'est un des meilleurs ouvrages de Jean Scorel, portraitiste franchement supérieur à sa réputation.

Que penser de la signature P. BRVEGHEL 1559 de la *Montée au Calvaire* (n.° 892)? Il y a des traces évidentes de falsification dans la date; mais si même Brueghel avait signé cet ouvrage, il n'eût signé, tout au plus, qu'une copie d'un de ses tableaux, assez molle d'exécution, assez terne de couleur, intéressante encore, du reste, par l'invention et par le

Digitized by Google

mouvement des figures. Ce ne serait pas même une copie du fils Brueghel, qui conservait, dans une bien plus large mesure, l'étonnant accent de dessin et la couleur émaillée des œuvres de son père.

Faisons, à regret, la même sacrifice avec le *Bal champêtre* (n.° 928) qui est pourtant d'un dessin bien plus ferme dans les arbres et même dans les figures, dont les mouvements sont très justes, très bien observés. Toutefois le grand Brueghel aurait montré une simplicité bien autrement puissante dans l'éxécution.

Il nous est également impossible de voir dans l'*Intérieur d'une maison* (n.° 922), dont le catalogue lui-même constate l'identité avec *La Famille du Menuisier,* du Louvre, par Rembrandt, autre chose qu'une bonne copie ancienne de ce chef-d'œuvre, comme le dit d'ailleurs le *Cicerone.*

Pour finir cette liste, qui n'a pas la prétention d'épuiser tout ce qu'il y aurait à dire sur la galerie si riche du Palais des Offices, rappelons que le *Paysage* (n.° 979) attribué a Rembrandt a été définitivement rendu (par M. A. Bredius, sauf erreur) à son véritable auteur, Hercules Seghers, qui se trouve ainsi être le précurseur – un peu maigre d'exécution – de Rembrandt dans le paysage. Il était évident, si on y avait songé, que Rembrandt n'avait jamais pu exécuter les petites figures et les animaux de ce paysage, qui ne lui ressemblent en rien et ne montrent en rien le puissant dessinateur qu'il fut toujours. Conclusion évidente: le paysage non plus ne pouvait être de lui. Mais la découverte du nom de l'auteur véritable avait son intérêt pour l'histoire de l'art.

Après avoir mis au premier plan les œuvres d'art des musées de Florence, nous allons suivre simplement l'itinéraire du notre dernier voyage.

Gênes. Santa Maria di Castello

Tout le monde connaît la fresque du cloître de Santa Maria di Castello, une *Annonciation* signée *Justus d'Allamagna pinxit 1441,* dont les figures sont moins intéressantes que le paysage avec ses petites scènes lontaines, et, surtout, que les objets de nature-morte, prie-Dieu, bassin de cuivre, vase en faïence a fleurs bleues. Mais je ne crois pas qu'on ait signalé, dans un vestibule voisin, une autre fresque représentant un *Saint* en manteau blanc, à mi-corps, qui a près de lui, a gauche du spectateur, plusieurs boites; devant lui et à droite, des livres. Cette seconde fresque, par l'exécution de la figure et surtout des objets de nature-morte, est certainement aussi de Juste d'Allemagne.

Digitized by Google

Palais Blanc

Au printemps de 1901, j'ai fait photographier quatre tableaux de la Salle III (n.ᵐˢ 3, 5, 21 et 23) qui n'avaient attiré l'attention de personne. C'était la faute de leur situation élevée, près du plafond. Ils sont d'un auteur encore inconnu qui devra s'appeller le Maître « *du S.ᵗ Jean du Palais Blanc* ». Ils viennent du couvent de l'Annunziata. Nous les publierons prochainement. Ils ont pour sujets:

La Cène;

S.ᵗ Jean faisant sortir le poison d'une coupe sous la forme d'un dragon;

S.ᵗ Jean ressuscitant Drusiane;

S.ᵗ Jean à Pathmos.

Ce maître n'est pas de premier ordre; il ne peut lutter avec les cinq on six plus grands peintres néerlandais du XVᵉ siècle. Comme valeur d'art, on peut le placer un peu au-dessus d'Albert Bouts. Il travaillait au commencement du XVIᵉ siècle, cela est indiqué par certains détails de costume. Le type de son Christ prouve qu'il fut l'élève ou l'imitateur d'Albert Bouts, dont on retrouve l'influence dans le paysage du *S.ᵗ Jean à Pathmos.* Nous signalons aux chercheurs ce maître intéressant, qui a aussi subi l'influence de Gérard de S.ᵗ Jean, – cela nous paraît très certain – dans l'arrangement des plis et dans la combinaison des architectures avec le paysage.

— Signalons (salle III, n.° 30) un *Portrait de gentilhomme* tout-à-fait remarquable, attribué à l'« école hollandaise » qui est certainement une œuvre française. Ce petit portrait, à fond vert, n'est pas sans analogie avec un autre portrait d'homme du Louvre, aussi sur fond vert, un des meilleurs parmi ceux qui sont attribués à François Clouet.

Salle IV, n.° 17, le *Portrait de femme,* attribué a Louis David fort agréable d'ailleurs, n'a ni la facture ni la puissance de caractère du maître. C'est l'œuvre d'un artiste au pinceau libre et habile, mais nullement génial, qui travaillait vingt à trente ans après la mort de David.

— Voici, dans la même salle, un *Portrait de Philippe IV,* par « Velasquez ». La visage passablement exécuté, les cheveux sans lègèrité, les ornements d'or trop secs sur un vêtement lourd disent bien haut que Velasquez n'a jamais mis la main à ce portrait. Faut-il songer à Suttermans ? Ce peintre habile a fait parfois des imitations de Velasquez beaucoup plus heureuses. Il s'agit plutôt d'un simple copiste.

— Dans la même salle de ce musée d'ailleurs très riche et qui ne demanderait qu'un peu d'épuration, voici un prétendu « Quentin Metsys », qui, très-inférieur comme valeur d'art aux œuvres du grand Anversois, offre un petit problème à résoudre. C'est un triptique (salle III, n.° 17)

Digitized by Google

représentant, au centre, une *Adorations des Mages;* à droite du spectateur, *un Repos en Egypte;* à gauche, une *Annonciation.* Par le paysage et l'architecture, comme par le style des figures aux draperies tourmentées, l'œuvre est du premier tiers du XVI^e^ siècle. La collection Chiaromonte-Bordonaro de Palerme possède un triptique: l'*Adoration des Bergers* au centre, l'*Annonciation* et le *Repos en Egypte* sur les volets, qui offre avec celui-la de grandes ressemblances: même balustrade à balcon sur un portique; même tour ronde surmontée d'une tour plus petite. La plus grande similitude se remarque de part et d'autre dans le type de la Vierge, aux cheveux très régulièrement ondulés, au visage arrondi par un menton un peu gras, et dans le type de l'enfant aux formes pleines, un peu italiennes. La réssemblance est poussée jusqu'à l'identité sauf de légères variantes dans la pose de la Vierge des deux *Repos en Egypte.* Les deux ouvrages sont du même auteur. D'autre part, certaines ressemblances caractéristiques dans l'architecture et plus encore dans le type de la Vierge nous forcent à attribuer aussi au même auteur un troisième triptyque (n.° 578 du musée de Bruxelles): *Adoration des Mages, Nativité, Fuite en Egypte.* La concordance n'est pas douteuse, et l'on pourrait facilement pousser plus loin le détail des ressemblances. Nous proposons d'appeler l'auteur de ces triptyques « le Maître des trois Adorations ».

Ce « maître » appelé ainsi par abréviation, est un artiste secondaire, mais nullement inférieur à tel autre qui a reçu cette qualification ambitieuse: tel est le « Maître des Femmes à mi-corps », avec lequel il offre même des analogies évidentes, mais aussi des différences qui ne semblent pas permettre leur réunion en un seul.

— Encore un nom à biffer sous un *Portrait de femme* (salle III, n.° 27) tout-à-fait remarquable, solide et vivant, mais qui plie un peu sous le poids de son attribution à l'un des plus grands artistes de tous les temps. Si beau qu'il soit, il manque de cette mâle simplicité qui est inséparable du grand nom de Holbein. Ses qualités mêmes s'y opposent. On y trouve notamment une certaine élégance que les Allemands du XVI^e^ siècle ont peu connue, Holbein comme les autres, – mais il pouvait s'en passer, ayant mieux à offrir. – Les Flamands non plus n'ont guère cherché la finesse et le goût qui caractérisent ce charmant portrait de jeune femme. Il faut peut-être songer à un artiste français; mais auquel? Nous posons la question sans y répondre.

Palais rouge

— Salle VI, deux panneaux ronds de 26, paysages avec de nombreuses petites figures, sont attribués à « Brueghel fiamingo ». Les figures, habillées à la mode de la fin du XVI^e^ siècle, justes d'attitude, spirituellement

Digitized by Google

touchées, évoquent dans le souvenir non la Flandre, mais la Hollande; non Brueghel, mais, sans doute, Esaïas van de Velde.

— Salle VIII, non loin de deux Téniers authentiques, sinon supérieurs, le « Van Ostade », *Buveurs et Joueurs,* est, tout au plus, l'œuvre d'un sous-Téniers lourd.

Le *S.t Jean Baptiste* en buste de la même salle VIII, attribué à Léonard de Vinci, n'est pas une copie exacte de celui du Louvre, comme on pourrait le penser au premier coup d'œil; c'est une imitation, différente du prototype par maints détails et par les traits même du visage, faite d'après nature par un élève secondaire de Léonard. L'ensemble de l'œuvre des disciples de Léonard est encore trop peu débrouillé pour que l'on puisse hasarder, au sujet du nom de cet élève, autre chose qu'une hypothèse à peu près gratuite.

— Avant de quitter le Palais rouge, citons la gracieuse *Vierge a la soupe au lait,* attribuée a Memling, que depuis l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges, on a rendue à un des meilleurs élèves de Gérard David.

Palais Durazzo-Pallavicini

— Salle II, n.° 10, *la Vierge et l'enfant,* attribué à Albert Dürer, ne ressemble en rien à ce maître, ni à aucun autre artiste allemand. L'œuvre est intéressante par l'effet franc des valeurs et la transparence des ombres. Un léger maniérisme dans la pose, notamment dans les mains, fait songer à quelque peintre néerlandais qui aurait passé par l'Italie.

— Même salle, n.° 6, nous trouvons une *Déposition de croix* avec figures à mi-corps, attribuée à Lucas de Leyde. Aucune parenté avec Lucas. C'est l'œuvre d'un artiste influencé par Memling, comme en témoignent plusieurs figures de saintes femmes, notamment la Madeleine en pleurs. Malgré des différences non négligeables, il nous paraît possible d'attribuer ce tableau assez intéressant au même auteur que la *Vierge et l'enfant avec S.t François,* de la même galerie. Dans le visage de la Vierge comme dans ceux des saintes femmes, le nez, d'arête absolument rectiligne, est long, avec des narines extrêmement étroites; il se relie, sans aucun ressaut à des sourcils très-fins et très-réguliers. Quoi qu'il en soit du rapprochement, une bonne photographie de cette *Vierge* nous a permis de constater qu'il en existe au moins deux répliques avec variantes; l'une est au Louvre, l'autre a passé par l'exposition des Primitifs flamands de Bruges. Cette œuvre du début du XVI.e siècle est d'un artiste que M. Friedländer appelle le « Maître de la légende de S.te Madeleine ».

Les tableaux attribués à Lucas de Leyde faute de document précis sont nombreux dans les galeries italiennes. La *Mise au tombeau* du palais Du-

Digitized by Google

razzo n'a rien de commun, au point de vue pictural, avec la *Déposition,* attribuée au même auteur, dont nous avons parlé tout à l'heure. C'est l'œuvre un peu superficielle d'un artiste du commencemente du XVI^e^ siècle qui a connu Gérard David (témoin le paysage), peut-être Gérard de S.^t^ Jean ou, du moins, son œuvre (voir les plis du manteau bleu-clair d'une des sainte femmes) et Quentin Metsys (voir le manteau, à demi-tombé, de la Madeleine à genoux). Nous n'irons pas plus loin, faute de documents. Mais ces indications sommaires pourront éveiller l'attention d'un chercheur qui connaîtra quelque œuvre analogue.

Galleria Spinola

Nous n'avons pas pu pénétrer dans cette galerie, mais M. Novak, le savant collectionneur de Bruges nous a fait remarquer avec grand raison qu'un « Luther et sa femme » attribué à « l'école hollandaise », dont nous avions la photographie publiée chez Novak, est un Jean Scorel.

(*À suivre*) E. Durand-Gréville.

MINO DA FIESOLE E LA BADIA

A complemento delle notizie pubblicate dal dott. Poggi siamo lieti di aggiungere questa lettera che il chiarissimo Direttore delle nostre Gallerie cortesemente ci manda.

« Firenze, 7 luglio 1903.

« Nelle notizie date dalla *Miscellanea d'Arte* nel fascicolo maggio-giugno intorno a varie opere di Mino da Fiesole che vedonsi nella Badia di Firenze, dove si tratta della " tavoletta.... di mezzo rilievo, che doveva servire per i preti o Capitolo di S. Lorenzo ad istanza di messer *Dietisalvi Neroni,* ma è rimasta nella Sagrestia della Badia di Firenze " (*Vasari,* III, 120) si aggiunge la notizia: *Oggi è in chiesa a destra di chi entri.*

« E questa notizia l'avrebbe già dovuta porgere allo studioso il Milanesi nel suo *Vasari,* al seguito della nota 2 (riferita dall'ediz. Le Monnier) dove si dichiara che la tavola di Mino " da molti anni non è più in Sagrestia, ma bensì in una cappelletta del monastero alla quale si ha accesso dalla loggia superiore del piccolo chiostro dov'è il pozzo " perchè nel 1878, quando il ch. Milanesi pubblicava il vol. III del Vasari, già la tavola di Mino era da non pochi anni collocata in chiesa, nel luogo dove ora si vede.

Digitized by Google

« E quando poi si credesse di qualche utilità completare la detta notizia, precisando l'epoca del trasferimento suo nella chiesa, dirò che fu nel 1852 o 53; perchè essendo io, allor giovinetto, per ragione di studio, in Firenze, ed avendo amicizia con uno de' monaci di Badia, Don Ugo Ciomei di Collodi, vidi nella cappelletta del noviziato la tavola di Mino, non già sull'altare, ma giacente sul pavimento divisa in più pezzi, essendo stata da assai tempo dismontata per eseguire alcuni restauri nella parete della cappella cui stava addossata. E facendomi pena vederla in tal modo, persuasi que' buoni monaci di rimontarla senza indugio, ma non in quel luogo ove da nessuno era veduta; bensì nella chiesa, dove era spazio sufficiente, e dove sarebbe ammirata insieme con le altre opere di Mino. Ed assentendo i monaci al mio consiglio, fecero fare un imbasamento sul quale collocarla, invero assai meschino per ragioni d'economia; ma intanto la tavola di Mino fu ricomposta, e tornò a veder la luce e ad esser veduta.

E. RIDOLFI. »

MICHELANGIOLO E GIULIO II

G. Lais, a pag. 112 della *Rassegna d'Arte,* fascicolo del p. p. luglio, accennando al nostro articolo *Disegni sconosciuti di Michelangelo,* pubblicato in questo periodico, fascicolo maggio-giugno del corrente anno, osserva:

1° Che la statua in bronzo di papa Giulio II venne fusa da Michelangelo nel *luglio* (del 1507), e non nell'*agosto,* come abbiamo scritto noi.

2° Che non esistono documenti dai quali risulti che Michelangelo dovesse *rifare* la detta statua, distrutta in Bologna il 30 dicembre 1511.

Abbiamo detto che la statua di Giulio II venne fusa nel mese di *agosto* 1507 perchè, in una lettera del gonfaloniere Soderini, in data del 21 agosto 1507, diretta ad Alberigo Malaspina marchese di Massa, è scritto che *Michelangelo è sempre a Bologna per gittare là di bronzo il pontefice, ma oramai alla fine dell'opera.* E ciò, crediamo, non contraddica a quanto scrive Michelangelo al fratello in data del *6* e del *10 luglio 1507.* Anzi Michelangelo in quest'ultima lettera scrive di sperare che di *tanto male anderà assai bene, benchè per ancora none so niente,* ciò che è molto diverso dal senso datogli dal Lais cioè, *essere stato compiuto il lavoro felicemente.* Ad ogni modo, le notizie contenute nelle due succitate lettere si riferiscono alla semplice *fusione;* ora, essendo necessario alcune settimane di lavoro per rinettare e ritrovare il getto, come lo stesso Artista accenna nelle sue lettere, ne deriva che la statua non poteva essere in

Digitized by Google

ordine, almeno nelle parti principali, che *verso la fine del successivo agosto,* come appunto scrive il Soderini. Per fare poi il piedistallo e tutti gli altri lavori accessorî occorsero *altri sei mesi,* tantochè la statua venne scoperta il 21 febbraio del 1508!

Riguardo alla seconda osservazione, sebbene si tratti di una semplice congettura, risponderemo che ci pare logico supporre che Giulio II, avesse intenzione di far rifare la propria statua a Michelangelo. Data l'indole violenta e risoluta del pontefice come si può concepire ch'egli tollerasse in pace l'oltraggio fattogli e non pensasse tosto a vendicarsene, facendo al più presto rimettere la sua effige nel posto da cui era stata tolta? Nella cronaca di Friano degli Aldobrandini, che trascriviamo dal *Raffaello* di Cavalcaselle e Crowe (vol. II, pag. 107) si legge: « Raffaello come Michelangelo si presentarono al Vaticano quando il Papa era tuttavia sotto il colpo delle patite sconfitte: il Buonarroti aggiunse le proprie alle lamentazioni del Papa *per la distruzione della sua grande statua di Bologna,* che tanto denaro e tanto inutile spreco d'ingegno eragli costata. *A recuperare queste perdite occorrevano nuovi lavori,* ecc. », fra i quali, non è improbabile vi fosse compreso il rinnovamento della statua distrutta.

Ci sembra che il significato di questo brano giustifichi pienamente la nostra induzione. F. e J.

APPUNTI D'ARCHIVIO

UNA LETTERA INEDITA DI GIOVANNI BOLOGNA. – È noto che nel maggio del 1564, dopo stipulato il contratto per la fontana del Nettuno con il fonditore Zanobi Portigiani e l'architetto Laureti, Giovanni Bologna si recò a Roma per presentare il modellino del *Gigante* a Pio IV cui piacque moltissimo; che nel luglio era già di ritorno a Bologna e lavorava nel Pavaglione; e che sul principio dell'anno successivo i lavori ornamentali rimasero interrotti.

« Pare – scrive il Patrizi – che fra il Portigiani e il Giambologna nascesse un dissidio: certo è che prima l'uno poi l'altro se ne andarono a Firenze lasciando nel più grande imbarazzo i bolognesi che incominciarono a tempestare con lettere Vescovi, Principi e persino il Papa »[1]). A confermare la notizia del Patrizi ecco la lettera con la quale lo scultore fiammingo, all'intimazione del Granduca Francesco di recarsi a Bo-

[1]) PATRIZI, *Il Gigante.* Note storiche, aneddottiche, ecc. Bologna, Zanichelli, 1877, pag. 28.

Digitized by Google

logna per compiere l'opera interrotta, lo informava della controversia e lo pregava di commetterne *a chi le parerà* la soluzione.

Ciò avvenne nel marzo del 1566; e nell'aprile dello stesso anno il Granduca potè scrivere al Vescovo di Narni che s'interessava vivamente della faccenda « la differenzia che fino a hora è stata tra maestro Giovanni Bologna e maestro Zanobi fonditore è stata causa che egli non è ritornato alla sua opera, la quale essendosi quietata, egli non lascerà hora di andare a dargli fine »[1]).

E pochi giorni appresso, infatti, Giovanni Bologna partiva da Firenze, ma senza il Portigiani di cui fece a meno, così che il 15 maggio stipulava un nuovo contratto col quale si assumeva l'obbligo di completare l'opera facendo oltre che la sua parte di scultore anche quella spettante al fonditore. Ma – osserva il Patrizi – come egli era un grande scultore forse non era altrettanto perfetto fonditore perchè alla imperfetta fusione del Gigante si debbono notevoli guasti i quali misero in pericolo la solidità della statua.

(*Arch. di Stato in Firenze. Filza 9 dell'Auditore delle Riformagioni dal 1563 al 1567, n. interno 173*).

Ill.mo et Ecc.mo Sr Prencipe.

Giovambologna scultore e servitore di V. I. E. espone che havendoli quella per suo rescritto comandato che vada a finire la fontana di Bologna, egli è prontissimo a obbedirla volentieri ma prima la vuole ben notificare, come tutto quello che resta a farsi per detta fine appartiene et è particulare offitio di Zanobi fonditore, il quale menò là per questo effetto, e li dette la metà di tutto il guadagno, del quale egli troppo diligente ne ha di già hauto più di scudi 600 — aggiunto ancora che il danno di alcune cose che bisogna adesso rifare per essere venute male procede per colpa solo di detto fonditore che per mera sua avaritia e obstinatione ha mancato del debito per questo e per molte altre cause ragionevoli, detto Giovambologna havendo già fatto tutta la sua parte della scultura, e assai di quella di detto Zanobi al quale tocca di ragione questo restante da farsi volendo pur V. E. I. che torni a Bologna la supplica per gratia e per iustitia che avanti che egli vada V. E. I. si degni commettere a chi le parerà qui in Fiorenza che udite le differentie e pretensioni che ha per questo lavoro con detto Zanobi e li partiti honesti e ragionevoli che li propone sieno sommariamente recise e terminate qui ove sono le chiarezze a bastanti che no' sariano a Bologna, ove no' si facendo questo haviamo da litigare e piatire gran tempo in cambio di operare e finire la opera riserbandosi a dire tutto il resto qui a chi da quella sarà in ciò deputato, la quale Idio la feliciti.

Il Vinta intenda le parti et riferisca col parer suo.

Lel. T. 18 Marzo 65.

[1]) Patrizi, loc. cit.

Digitized by Google

Die 27 Martii 1566.

Fatta concordia e transatione tra le parti, che m° Giovambologna supplicante sia tenuto sopra di se et a sue spese e faticha complire l'opera alli Signori Bolognesi et exeguire lo scritto; e m° Zanobi sia tenuto dare al m° Giovanni scudi 170 di lire 7 per scudo e di più rilassarli tutto quello che li S. Bolognesi li desseno o che li accrescessino per fattura del opera in quelli tempi e modi e con quelle cautioni che si distenderà per istrumento o per iscritto per ciò che m° Zanobi à essere disobligato et assecurato con promessa de indennitate. F. VINTA.

Die 30 Martii
1566
Rogato della transatione
Ser Giovanni Macchanti

I. B. SUPINO.

LA CAPPELLA ARDINGHELLI DEL CARMINE. – La costruzione della cappella Ardinghelli nell'antica chiesa del Carmine, ordinata dai Capitani di santa Maria del Bigallo « pro anima Chiari de Ardinghellis » fu affidata a maestro Matteo di Bernardo di Duccio e l'atto di allogazione si trova in un libro di stanziamenti del Bigallo, in data 7 giugno 1395 [1]). Nello stesso libro sono registrati i pagamenti ratuali di 15 fiorini d'oro caduno, fatti a maestro Matteo, l'ultimo dei quali si trova in data 12 novembre 1397. Per l'edificazione di questa cappella furono spesi 95 fiorini d'oro.

A Vannozzo dei Serragli e a Piero di Francesco, il dì 10 gennaio del 1347 furono commesse le graticole che dovevano chiudere la cappella, le quali dovevano costruirsi « ad exemplum graticularum que sunt in cappella domini Gucci Dini Gucci posita in ecclesia omnium sanctorum de Florentia in cruce ipsius ecclesie ex latere sacrestie ipsius ecclesie. »

Il 1° ottobre 1398 furono pagati fiorini 10 d'oro a maestro Andrea di Giovanni legnaiuolo « pro una tabula lignaminis pro altare cappelle noviter facte in ecclesia sancte Marie del Carmino de florentia pro anima Chiari Ardinghelli » e il dì 3 gennaio 1399 si trova registrato il pagamento fatto a Don Lorenzo monaco degli Angeli per la dipintura di questa tavola. « Dopno Laurentio Johannis ordinis fratrum S. M. de Agnolis de Florentia pro parte laborerio picture fiende per eum in tabula noviter empta pro cappella noviter facta pro anima Chiari de Ardinghellis in ecclesia sancte Marie del Carmino de florentia florenos decem auri. » Una seconda partita di 10 fiorini si trova in data 9 aprile dello stesso anno e la partita di saldo è registrata al dì 21 aprile del 1400 « Dopno lau-

[1]) Archivio di Stato Fior. Bigallo. Libro II, *Stanziamenti* dal 1395 al 1400. Cfr. VASARI, *Vita di don Lorenzo*, ed. Milanesi, Vol. II, pag. 20, n. 1.

Digitized by Google

rentio Johannis ordinis fratrum sancte Marie de angiolis de florentia pro resto solutionis picture per eum facte in quadam tabula pro altare supradicte cappelle fl. triginta quinque ».

La cappella fu decorata di pitture di mano di Lorenzo di Salvi cui furono pagati 60 fiorini d'oro « 1398 (ab inc.) 3 gennaio. Laurentio Salvii pictori populi sancti Jacobi ultra arnum de Florentia pro parte laborerio picture fiende per eum in dicta cappella noviter facta in dicta ecclesia Sancte Marie del Carmino pro anima dicti Chiari Ardinghelli florenos decem auri ».

Il 22 maggio dell'anno 1399 abbiamo un'altra partita a conto e il 20 aprile del 1400 è registrato il saldo in fiorini 30.

Arnaldo Cocchi.

❦

La fonte del Verrocchio per Mattia Corvino. – Gaetano Milanesi in una nota alla vita di Andrea del Verrocchio (Vasari, edizione Sansoni, vol. III, pag. 361) ricorda una fonte marmorea che l'insigne artista scolpì in Firenze pel celebre re d'Ungheria Mattia Corvino. E cita un atto relativo al pagamento del marmo adoperato. Pubblico integralmente questo atto, desumendolo dal protocollo originale.

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Archivio notarile, protocollo di ser Bartolommeo del fu Guglielmo Zeffi fiorentino, dal 1487 al '94, a c. 6*).

Item postea dictis anno [1488] indictione [VI] et die XX septimo augusti. Actum in populo Sancti Felicis *in piaza* et in domo habitationis mei notarii infrascripti, presentibus ser Paulo filio Dominici Pieri de Tuccis notario florentino et Antonio Francisci Antonii de Zeffis, ambobus civibus florentinis testibus.

Bertochus Georgii Pellegrini de Carraria partium Lunisianae omni modo etc. per se et suos heredes etc. fecit et constituit suum procuratorem etc. Dominicum olim Gregorii Dominici, sculptorem populi Sancti Petri Maioris de Florentia, licet tunc absentem etc. generaliter etc. ad agendum etc. et specialiter et nominatim ad petendum et exigendum nomine dicti constituentis ab Alexandro mandatario serenissimi regis Ungariae omnem summam et pecuniarum quantitatem, quam dictus constituens ab eodem Alexandro recipere deberet vigore marmoris albi ab eodem Bertocco habiti et recepti pro construendo et fabricando quodam fonte in civitate Florentie per *Andream del Verrocchio* sculptorem florentinum, pro usu et servitio prefati serenissimi regis Ungariae, ut ipsemet Alexander dicitur asseruisse, et pro omni et quacumque causa et vigore, quibus dictus constituens recipere deberet aliquam pecunie quantitatem quoquo modo a dicto Alexandro mandatario predicto, et ad finiendum de recipiendis per eum etc. et generaliter ad faciendum in predictis et pro executione predictorum omnia requisita et opportuna etc. Promictens etc., obligans etc., renuntians etc., rogans etc.

C. Carneseccchi.

Digitized by Google

DALL'ARCHIVIO DELLA BADIA FIORENTINA. – Le seguenti notizie, che si riferiscono più o meno direttamente alla storia dell'arte, sono estratte dal primo volume *Memoriarum* (1420-1491) dell'Archivio della Badia fiorentina. (Arch. di Stato. Corporazioni religiose soppresse. LXXVIII, numero 261):

a) *Forzieri e Cassoni dipinti.*

— MCCCCXLVIIII. Ricordanza che insino a dì.... di Giugno 1449 Talento di Pierozo Tedaldi mandò al Monastero in serbanza e guardia uno forziere antico a gigli. (c. 100).

— » Ricordanza che a dì.... di giugno 1449 Giovanni di Nicchòlò di messer Bettino Covoni mandò al Monastero uno forziere usato grande, da noze, con figure di relievo.

— » Ricordanza che a dì.... di giugno 1449 Bartolomeo di Santi di Giovanni, lanaiuolo, mandò al Monastero in guardia e in serbanza due forzieri da noze, con liopardi d'oro.

— » Ricordanza che a dì.... di giugno 1449 Francesco di Benedetto di Caroccio Strozi mandò al Monastero in guardia e in serbanza uno forziere da noze, usato, dipinto con storie di Tubbia, con arme de' Strozi e Tedaldi. (c. 101').

— » Ricordanza che questo dì, 16 di luglio 1449, Giovanni d'Anbruogio linaiuolo mandò un forziere a falchoni d'oro, quasi nuovo, cho l'arme sua, chon panno raso di sopra e nelle teste.

— » Ricordanza che questo dì, 17 di luglio 1449, ser Matteo di Martino da San.... mandò al Monastero, a serbanza, 1° forziere dipinto di più figure, cho l'arme. (c. 102).

b) *Fregio d'altare di Paolo da Verona.*

1480. Ricordo come questo dì, XVIII d'aprile, don Niccolò di Giovanni, monaco della Badia, à dato a ffare a Pagolo di Bartolomeo da Verona, ricamatore, uno fregio da altare, di lunghezza di braccia tre e sette ottavi vel circa, e largho uno terzo di braccio. Il quale fregio debbe richamare tutto d'oro fine e seta fine, a fogliami, come è la cortina dell'altare della nostra cappelluzza, e in fra detto fogliame debbe fare tondi cinque d'oro fine e seta fine, con mezza figura, co' volti e le mani di sua mano propria e tutto fogliame debbe migliorare oltre al sopradetto, cioè della chortina.... e per prezzo di detto fregio lavorato bene.... gli debbe dare fiorini dodici larghi e tanta moneta alla valuta. — Io Pagholo di Bartolomeo da Verona, richamatore, sono contento a quanto di sopra si contiene, e per fede di ciò mi sono soscritto di mia proppia mano a dì e millesimo di sopra. E a dì detto o ricevuto per parte di pagamento fiorini 4 larghi. — A dì 27 di magio ebi un fiorino largo per parte di pagamento. — E a dì 6 di giugnio ebi fiorini 5 larghi pel resto del detto fregio, el qual fregio gli rendetti a dì detto. (c. 254').

Digitized by Google

Su Paolo di Bartolomeo di Manfredi, ricamatore veronese « divino in quella professione e sopra ogni altro ingegno rarissimo » si vegga il Vasari, ediz. Milanesi, volume III, pag. 299, nota 2.

c) *La tavola dell'Altar Maggiore.*

Il Ghiberti nel suo Commentario dice che Giotto, nella Badia di Firenze « dipinse la cappella maggiore e lla tavola ». Le pitture della cappella sono ricordate anche nei codici Gaddiano, Petrei, Strozziano (De Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*. Stuttgart, 1362, pagg. 468-469), e dal Vasari, che, quanto alla tavola, aggiunge: « È di mano di Giotto parimente la tavola dell'altar Maggiore di detta Cappella, la quale vi si è tenuta insino ad oggi ed anco vi si tiene, più per una certa reverenza che s'ha all'opera di tant'uomo, che per altro » (ediz. Milanesi, I, p. 373).

Per queste parole è chiaro che nel 1568 la tavola di Giotto era ancora sull'altar maggiore della chiesa. Invece dai libri della Badia resulterebbe che negli anni 1451 e seguenti un artista poco noto, Iacopo d'Antonio, dipingesse una tavola appunto per quell'altare. Ricordo che dalla Cappella maggiore della Badia derivò anche l'Annunciazione di don Lorenzo monaco, oggi nella nostra Galleria antica e moderna (num. 143).

Gherardo d'Astore de'dare a dì detto (17 luglio 1451) lire sei a Giovanni di Nardo dell'Omo, legnaiuolo, porto e' detto in fiorini uno largo.... per parte di lavorio à fatto nella tavola dell'altare: a Uscita segnato *D* carte 175, lire 6.

— E a dì xvi detto, lire 19 soldi 4 piccioli, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore, portò e' detto in fiorini 4 larghi, a uscita c. 179.

— E a dì xxiii detto, fiorini uno largo per lui al detto Iachopo.

— E a dì xxx detto, per lui a Iachopo detto lire 18 soldi 10 piccioli, per parte di dipintura della tavola de l'altare maggiore, a uscita segnato *D* c. 179.

— E a dì xxii di giennaio (1452) lire 20.

— E a dì xi di marzo .... lire 24.

— E a dì xx detto .... lire 33, soldi 12.

— E a dì i d'aprile 1452 lire 4 soldi 16, per lui a Giovanni di Nardo e Domenicho legnaiuoli, per resto di una tavola portò Giovanni.

— E a dì viii detto lire 9 soldi 12, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore. (Badia, Libro Giallo di debitori e creditori segn. *D*, 1450-1460. Num. 78, c. 262).

— Gherardo d'Astore .... a dì xviii d'agosto 1453 fiorini 1 largo, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore.

— E a dì xvii novembre 1453 lire 25, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore: portò e' detto in fiorini e quattrini per parte d'uno resto d'una tavola dipinse, a uscita segn. *D*, c. 197.

— E a dì.... lire 2 soldi 4 per lui a Iachopo dipintore. (Ibid., c. 294).

— Iachopo d'Antonio dipintore nel Chorso degl' Adimari de'avere per insino a dì .... lire 23 soldi 17 sono per dipintura della chortina azurra dell'altare maggiore lire .... et per la dipintura del letuccio di detto altare lire....

Digitized by Google

passò di questa vita detto Iachopo più fa (1453) et però si chassa questo conto che crediamo ci restassi debitore, ma lasciansi andare che pocho vi debb'essere.

(Ibid., c. 319).

« Richordanza oggi questo dì XXIIII d'ottobre 1451 etc. », compromesso con Gherardo d'Astore: « e più vuole che de' danari che al presente è creditore, cioè della rendita del podere di Pian di Ripoli .... pongansi in deposito .... per potere e dovere farsi e interamente fornire e pagare la tavola inchominciata dell'altare maggiore della Badia di Firenze ».

(Badia, Memoriarum, I, cit. c. 119r').

Giovanni Poggi

❦

Bernardo Rossellino e l'Opera del Duomo. – Di Bernardo di Matteo del Borra, e dei suoi lavori per l'Opera del Duomo si sapeva solamente che il 20 gennaio del 1442 fu invitato, con altri, a dare il suo consiglio sul fare o no di vetri colorati e figurati gli occhi grandi della Cupola (Guasti, *La cupola di S. Maria del Fiore,* Firenze, 1857, Documento 202): e che il 26 agosto 1462 fu nominato per un anno « capudmagister Cupole et lanterne » venendo confermato in tale qualità il 16 agosto dell'anno venturo (Guasti, *ibid.,* Doc. 301-302). I documenti inediti che seguono si riferiscono ad alcuni lavori compiuti dal Rossellino pei ballatoi interni delle Tribune.

1442, 12 settembre.

In dei nomine, amen. Anno domini ab eius salutifera incarnatione Millesimo quatringentesimo quadragesimo secundo, indictione quinta, die duodecima mensis Septembris, presentibus testibus Batista Antonii capudmagistro opere et Ciechino Giaggii de Septignano.

Nobiles viri

Luchas domini Masi de Albizis et Antonius Bartolomei Corbinelli } Operarii .... opere S. Marie del fiore civitatis Florentie pro tempore et termino sex mensium initiatorum die primo Septembris presentis .... locaverunt et concesserunt:

Bernardo Matei del Borra, de Septignano, lastraiuolo, licet absenti et michi notario pro eo et eius vice et nomine recipienti, ad faciendum et fieri faciendum brachia centum andantia parapettorum traforatorum fundorum et cornicium pro seguendo ballatorium principiatum, quas laborare teneatur et debeat in dicta opera. Et promiserunt dicti operarii dare lapides digrossatas prout veniunt dalla cava: et quod dictus Bernardus teneatur et obligatus sit ipsas laborare et laborari facere bene et diligenter ad arbitrium boni magistri et eorum declarationem cum illis compassis civoriis et aliis prout sunt principiati et melius si melius fieri potest. Quam conductam teneatur dare perfectam hinc ad per totum mensem Novembris proxime futurum salvo iusto impedimento, quod deus advertat, sub rata pena et dicti Operarii teneantur et obligati (sint) dare pro quolibet brachio an-

Digitized by Google

dante fulcito ut supra libras sex et solidos quatuordecim, faciendo eidem solutionem de quindecim diebus in xv dies et ipse teneatur et debeat dare qualibet edomoda intra debitum tempus ratam dicti laborerii prout tangit pro rata temporis: que omnia teneatur et obligatus sit dictus Bernardus facere et seu fieri facere modo et forma quibus supra, sub pena arbitrio operariorum etc.

Die xv septembris. Bernardus predictus audita locatione predicta et omnibus in ea contentis ratifichavit et promisit michi notario pro dicta opera recipienti observare omnia in ea contenta modo et forma in ea contentis sub obligatione et presentibus dictis Batista et Cechino.

(Archivio dell'Opera del Duomo, Libro di Allogazioni, c. 20^{r}-20^{t}).

MCCCCXLII et die quinta Novembris.

Nobiles viri

Operarii opere chathedralis ecclesie Sante Marie del fiore civitatis fiorentie .... locaverunt et concesserunt:

Bernardo Mathei del borra, de Septignano, magistro scharpelli, presenti et conducenti, ad faciendum et fieri faciendum Brachia centum laborerii sibi alias locati, videlicet parapettorum fundorum et çornicium pro sequendo ballatorium tribune ex latere canonicorum videlicet pro sequendo illud quod est principiatum supra yntroytum Janue de medio ab introytu Ecclesie: in qua locatione intelliguntur fondi parapetti et cornices laborati et conducti modo et forma prout sunt alii et melius si melius fieri potest, arbitrio boni magistri .... et debet abere a dicta Opera pro quolibet bracchio andante: omnibus suis sumptibus dando sibi lapides in opera et ibi tene(a)tur eas laborare: libras sex et solidos decem s. p. etc. Actum in audientia operariorum dicta die et presentibus Batista Antonii capudmagistro et Paulo Angeli Biadi Vernaccie. (Ibid. c. 26).

Dicta die et loco. Operarii antedicti .... locaverunt et concesserunt dicto *Bernardo* presenti ad conducendum et seu conduci faciendum totas lapides di macigno videlicet fundos parapettos et cornices quot erunt expedientes et opportune pro fulciendo et perfectionem dando locationibus per eos factis de quibus supra fit mentio omnibus suis sumptibus cuiuscumque rei tam vecture quam cave et aliarum quarumcumque rerum et debet eas conduci facere in loco opere, falde grosse vel gentilis prout ille quas usque nunc conduxit et continue conducere facit Andreas Nofrii et debet ipsas in opere ad laboran ad minus die primo Februarii et primo si primo fieri potest, perfecta conducta alias sibi facta quam continue laborat, cum hoc quod in laborando et conducendo operarii predicti possint prorogae terminum ad eorum beneplacitum per duos menses et debet abere pro dicta conducta pro dictis lapidibus de quolibet brachio andante fulcito ut supra, libras sex et solidos decem s. p. faciendo sibi solutionem tam pro laborando quam pro conducendo de xv diebus in xv dies prout conducet et laborabit, omnia faciendo et observando bona fide, omni querellatione reiecta: que omnia promisit actendere sub pena librarum ducentarum s. p. etc.

Actum in loco predicto et presentibus dictis testibus. (Ibid. c. 26^{r}).

Giovanni Poggi.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO RÒNDANI. *Origine della famiglia Rodari.* Spezia, 1903.

Sono fondamento a questa monografia dell'illustre scrittore parmense i documenti pubblicati da Luigi Lucchini nell'opera *Il Duomo di Cremona* (Mantova 1894). Il Ròndani si pone per prima domanda: donde venisse e di qual famiglia quel Tommaso Rodari, scultore ed architetto famoso ai suoi tempi, dimenticato poi troppo, e di cui soltanto oggi i critici d'arte vanno riconoscendo l'alto valore. Un documento del 1487 ce lo dice ingegnere della fabbrica di S. Maria Maggiore di Como ed altre carte gli danno per patria Marozzia sul lago di Lugano. Di quest'ultima circostanza dubita il R., per essersi smarrito il documento originale che porta quell'indicazione ed anche per la difficoltà di stabilire quale delle due Marozzia, in Valtellina o nel Luganese, sia stata per avventura la patria di Tommaso. Io poi aggiungerò, che nei pochi righi che il Cantù riporta in una nota della sua *Storia della Diocesi di Como* (II, 230) e che son cavati da una carta dell'archivio della Fabbrica del Duomo di Como, l'indicazione della patria accanto al nome di *Tomaxinus* manca affatto, onde i dubbi del R. ne potrebbero essere avvalorati.

Egli crede invece che la famiglia Rodari sia di origine cremonese, vedendo in questo nome una variante di altri numerosissimi con cui quella famiglia fu appellata: *de Rotis, de Rondii, Rondari, de Rande, Rondo* ecc., che per il nostro A. insomma è tutt'una cosa col nome della sua Casata, Ròndani. Forse non tutti rimarranno ugualmente persuasi di questa identificazione e in qualcuno potrebbe nascere il dubbio che quel Gerardo de *Rottis* o *Rodari* o *Rondari* o de *Rande* che dovrebb'essere il ponte di passaggio dai Rodari ai Róndani, sia di famiglia affatto diversa da quella di maestro Tommaso Rodari, anche perchè nel sec. XV vediamo il cognome dei discendenti di Gerardo generalmente fissato nella forma *Rondo*.

Ad ogni modo, si accolgano o no le conclusioni del Prof. Róndani, il suo fascicoletto si leggerà sempre con vivo interesse e non senza frutto da chi ama l'erudizione buona e l'italianità sincera e garbata della forma. *p. p.*

GOODYEAR W. H. *A renaissance leaning façade at Genoa. – The architectural refinements of St. Mark's at Venice.*

Un nuovo viaggio in Europa ha offerto all'autore, americano, nuovi argomenti per ribaldire una vecchia teoria, da lui sostenuta in molte pubblicazioni, e specialmente nell'« Architectural Record » del 1897.

Egli è convinto che la maggior parte delle curve orizzontali, degli strapiombi e delle deviazioni rispetto all'asse degli edifizî sieno *finezze* « refinements » espressamente volute dai costruttori, allo scopo di ottenere determinati effetti ottici.

Ora, mentre non è da escludere sistematicamente la ricerca di queste finezze da parte degli architetti antichi, ci sembra però che l'A. spinga l'applicazione della sua teoria oltre i limiti ragionevoli.

Così, si può credere facilmente che gli artisti greci dell'epoca di Pericle abbiano ricercato, come al Partenone, di correggere alcune aberrazioni ottiche per mezzo di delicate curve orizzontali o di leggiere e convergenti obliquità verticali; così, non farebbe meraviglia se si scoprisse qualche cosa di simile nei monumenti del più bel periodo gotico, quali Nôtre-Dame di Parigi o le cattedrali di Reims e di Amiens; ma riesce difficile di supporre coll'A. che molte costruzioni cominciate a innalzare subito dopo il mille, formate in parte di materiali raccogliticci – associati fra loro nonostante la diversità di proporzioni e di stile – debbano le loro irregolarità ad una ricerca sapiente piuttosto che all'imperizia degli artefici. Di più, si deve notare che la costruzione di questi edifizî ha durato generalmente un gran tempo, passando sotto varî maestri che hanno avuto concetti diversi da quelli dei

Digitized by Google

loro predecessori, e che perciò hanno disfatto o modificato ciò che avevan trovato; mentre che, interpretando le irregolarità come finezze volute, occorre anche ammettere che tutte le parti di un edifizio siano state costruite da un solo autore, o, per lo meno, subordinate a un concetto unico e immutabile.

Bisogna poi avvertire che molte deformazioni segnalate dall'A. possono essersi prodotte col tempo – e a Venezia ciò può anche dipendere dalla malta grassa, che fu riconosciuta come una delle cause della caduta del campanile – e che gli stessi materiali creduti i più rigidi possono torcersi al pari del legno e del ferro: p. es. a Lucca, sulla porta del palazzo Bernardini, uno stipite di *pietra arenaria* si è curvato in avanti per una diecina di centimetri; e a Massa i sedili presso alla stazione, formati di grossissimi lastroni di *marmo* ed eseguiti da poco tempo, sono *imbarcati* come se fossero assicelle di legno.

Le numerose e bellissime vignette fotografiche che ornano le due pubblicazioni mostrano per di più un modo curioso di prendere i piombi, appoggiando al sommoscapo delle colonne per mezzo di una canna la corda col piombo; la quale così striscia modellandosi all'entasi del fusto, invece di cader libera nel vuoto, proprio, come si dice, *a piombo*.

Infine, per dare autorità ad affermazioni così assolute come quelle del Goodyear, ci sembra che sarebbero occorse ricerche e verifiche più accurate di quelle da lui fatte: giacchè egli ci dice che le sue campagne d'Italia sono durate pochissimi giorni ciascuna, visitando, *studiando* e *misurando* in un sol giorno più monumenti, anche in città diverse. *e. l.*

MISCELLANEA STORICA DELLA VAL D'ELSA.

Di questo importante periodico diretto dal prof. Orazio Bacci, si è pubblicato, ed è in vendita anche separatamente alla Libreria Bocca (Firenze), l'*Indice decennale tripartito*.

Mentre ci compiacciamo con la benemerita *Società Storica della Val d'Elsa* per questo nuovo segno della sua perseveranza e vitalità, registriamo volentieri la pubblicazione suddetta che potrà riuscire ben utile a consultarsi anche dagli studiosi di storia dell'arte.

A. MOSCHETTI. *Il Museo Civico di Padova*, Padova, Prosperini, 1903.

Il Comune di Padova, desideroso che il Museo cittadino, in cui sono raccolte con le preziose collezioni archeologiche artistiche e numismatiche, anche la Biblioteca e gli Archivi, fosse conosciuto – come merita – agli studiosi italiani e stranieri che convenivano a Roma in occasione del Congresso Storico Internazionale, ha affidato la redazione di una speciale e particolareggiata Monografia al direttore, prof. Andrea Moschetti, il quale, in uno splendido volume che testimonia del suo gusto e della sua variata cultura, illustra le varie collezioni facendone rilevare tutto il valore e l'importanza.

L'opera magnifica, è adorna di un numero notevole di tavole fuori testo, dovute alla liberalità di molti concittadini i quali se ne assunsero le spese: e sono quadri bellissimi, miniature preziose, manoscritti rari, sculture pregevoli riprodotte con rara perfezione dallo stabilimento Prosperini. Ben a ragione il prof. Moschetti, compiacendosi di un'opera che onora la città e sè stesso, può scrivere in testa al bel volume: « Dica questo libro ai membri italiani e stranieri del Congresso storico-internazionale, cui è dedicato, che Padova non è anche oggi seconda a nessuna città in quel culto delle scienze e delle arti, che formò nei secoli scorsi la sua più fiorente corona, intrecciando ugualmente ammirati e venerati i nomi di Giotto, di Donatello, del Mantegna, di Tiziano, del Canova ai nomi di Pietro d'Adamo, di Giovanni Dondi, di Francesco Petrarca, di Pietro Bembo, di Galileo Galilei, di Giov. Battista Morgagni ».

B. MARRAI. *Donatello nelle opere di decorazione architettonica*. Firenze, tip. Minori Corrigendi, 1903.

È uno scritto di carattere polemico sulla controversia sorta fra l'autore e l'egregio architetto C. de Fabriczy intorno al tabernacolo ov'è il gruppo del Verrocchio in Or-

Digitized by Google

sanmichele, che secondo il dott. Marrai non fu scolpito da Donatello per la Parte Guelfa, ma per l'*Arte dei Mercanti;* e a conferma di ciò, oltre a portare prove più concludenti di quelle già esposte sul periodico l'*Arte,* ribatte talune confutazioni del critico tedesco.

Dimostrato, per il disegno del Castellucci e pei caratteri stilistici, che il tabernacolo non può essere del 1423 ma bensì del '63, l'evoluzione artistica di Donatello nelle opere di decorazione architettonica è studiata compendiosamente nelle sue linee generali in questo scritto; e tale parte, che può in qualche modo dirsi scientifica, più direttamente si riferisce alla storia dell'Arte.

Il carattere evolutivo del sommo scultore si rivela evidente per diversi gradi consecutivi, dal gotico puro del tabernacolo del San Giorgio (1416) al gotico di transizione, dalla fusione del gotico col classico libero affatto personale, del maestro, fino al classico puro del tabernacolo ov'è il gruppo del Verrocchio.

Ma le questioni che vengono trattate dal Marrai nella parte polemica del suo scritto, quella che riguarda l'arco in pietra all'estremità del Loggiato degli Innocenti sull'imbocco di via della Colonna ci pare importante perchè determina il tempo approssimativo in cui è dato stabilire che fosse costruito quell'arco, cioè verso la metà del secolo XVI; l'altra relativa alle edicole nella facciata della misericordia di Arezzo, fondata com'è su pure considerazioni stilistiche, non ha che il valore di una semplice induzione.

Due nuovi fatti invece vengono per incidenza rilevati dal dott. Marrai: l'uno sui putti nei tondi robbiani del loggiato degli Innocenti e l'altro sull'affresco della Trinità di Masaccio in S. Maria Novella. Di quei putti soltanto i dieci nei pennacchi sono originali, gli altri quattro copie dei due estremi; nell'affresco della Trinità le figure dei committenti, in basso, sono per carattere e per tecnica assai diverse da quelle rappresentate nella parte superiore, e anche l'intonaco, sul quale le prime sono dipinte, apparisce rifatto: indizio evidente, secondo il Marrai, della non contemporaneità di quelle due parti dell'affresco.

La forma precisa, chiara, elegante, la conoscenza sicura dell'argomento rendono questo nuovo studio del dotto scrittore una piacevole e interessante lettura.

Prof. ALESSANDRO FRANCHI. *Sulla removzione della Porta di San Francesco.* Siena, tip. S. Caterina, 1903.

L'A., dopo aver lamentato giustamente il restauro dell'ampia chiesa francescana senese, in cui tutto è stato sacrificato alla smania dei rifacimenti, deplora che si voglia toglier di mezzo anche la porta della facciata perchè essa non è in relazione con lo stile originario del monumento.

E, fin qui, tutto va bene. Ma non possiamo esser d'accordo con l'A. quando egli dice che « dovendo fare la facciata di S. Francesco dovremmo seguire lo stile della porta cioè della fine del '400 o dei primi del '500 ».

A noi sembra che, in casi come questo del S. Francesco di Siena, dove per fare una facciata nuova siamo nel bivio o di rimuovere una porta del rinascimento, se non bellissima almeno caratteristica, per dare alla facciata i caratteri gotici dell'edifizio, oppure di conservare la porta e di accordare allo stile di questa tutta la facciata, in disaccordo con lo stile del tempio, il meglio sarebbe di lasciare stare le cose come stanno. *i. b. s.*

CORNELIO DE FABRICZY, *Adriano fiorentino* (Estr. dall'Annuario dei Musei prussiani. 1903. Fascicolo 1. Si cfr. anche i fascicoli XI-XII dell'*Arte,* 1901, dove il De Fabriczy dà un riassunto di una sua conferenza tenuta, su quest'artista, a Berlino).

Il nome di Adriano, come discepolo di Bertoldo, era noto solamente per l'Anonimo Morelliano: « lo Bellerofonte de bronzo fu de mano de Bertoldo, gettado da Adriano suo discipulo ». Quando il Courajod nel 1883, ritrovò, nel Museo imperiale di Vienna, questo gruppo di Bertoldo, vi lesse scritto attorno allo zoccolo « *Expressit me Bertholdus conflavit Hadrianus* ». L'iscrizione *Hadrianus me f.* lesse il De Fabriczy sullo zoccolo di una Venere nuda, posseduta dall'antiquario mi-

Digitized by Google

lanese Giulio Sambon e della quale è una replica nella collezione Foulc a Parigi. Finalmente, nel Museo Albertino di Dresda è un busto di Federigo il Savio, duca di Sassonia, con la data MCCCCLXXXXVIII e l'iscrizione *Hadrianus florentinus me faciebat.*

Con questi elementi, veramente « membra disiecta », com' egli dice, il De Fabriczy si propose di ricostituire la personalità di quest' artista, pochi anni fa sconosciuto. Il Milanesi gli indicò un documento nel quale un « Adrianus olim Johannis de Magistris de Florentia, magister sculture et faber » rende testimonianza per Buonaccorso di Vittorio Ghiberti (1499, 24 Maggio). Due lettere che lo riguardano ritrovò il De Fabriczy nel Carteggio Mediceo del nostro Archivio di Stato. Da esse apparisce che Adriano nel 1493 era a Napoli, da qualche anno, al servizio di Ferdinando I. Per questa circostanza il De Fabriczy è tratto a supporre che il busto di Ferdinando I, nel Museo Nazionale di Napoli, attribuito successivamente a Guido Mazzoni e a Guglielmo lo Monaco, sia piuttosto opera di Adriano. Un minuto confronto stilistico col busto già ricordato, di Dresda, mi pare che confermi con molta probabilità questa ipotesi. Una lettera di Elisabetta d'Urbino a Gianfrancesco di Mantova (Maggio 1495) aggiunge nuove notizie alla biografia di Adriano « Ell'è bon scultore e ha qui (a Urbino) *facte alchune medaglie molto belle,* preterea è bon compositore de sonecti, bon sonatore de lira, dice improviso assai egregiamente.... Per circa tre mesi che è stato qui ne ha dato piaxere assai, et intra le altre suoe virtù lo reputo bono, integro e leale quanto alchuno altro ». Di queste « medaglie molto belle » di Adriano fiorentino ne conosciamo qualcuna? Il De Fabriczy crede di sì: e non dubita di attribuirgli le medaglie seguenti: di Degenhard Pfeffinger, nel Gabinetto di Gotha, di Ferdinando di Napoli, nel nostro Museo Nazionale, di Gioviano Pontano e del card. Raffaello Riario nel Gabinetto di Brera, di Elisabetta da Montefeltro e di Emilia Pio, le due ultime attribuite finora a Gian Cristoforo Romano (Cfr. A. Venturi. Gian Cristoforo Romano. Arch. stor. dell'Arte, Anno I [1888] p. 154). A dì 12 di Giugno 1499 « Adriano di Giovanni sculptore » era riposto in S. Maria Novella.

Il De Fabriczy conclude questo suo lavoro – esempio notevole dei resultati ai quali può condurre la ricerca minuta e paziente che qualcuno vorrebbe escludere dalla Storia dell'arte – esprimendo la speranza che altri, più fortunato di lui, possa aggiungere, a queste sue, nuove e più ampie notizie.

Checchè ne sarà, egli ha il merito di avere pel primo richiamato su Adriano fiorentino l'attenzione degli studiosi e di avere accresciuto con questo nome la lunga serie degli artisti nostri concittadini. *g. p.*

The Burlington Magazine. London.

Di questa nuova pubblicazione mensile, edita con molto lusso per riparare ad una curiosa anomalia « che l'Inghilterra, sola fra le culte nazioni d'Europa, manchi di un periodico il quale si occupi specialmente dello studio serio e disinteressato dell'arte », indichiamo ai lettori della *Miscellanea* i seguenti articoli:

Marzo 1903:

B. Berenson. Alunno di Domenico (Bartolomeo di Giovanni, che aiutò Domenico Ghirlandaio nella tavola per lo Spedale degli Innocenti, in Firenze. Il Berenson, con un procedimento simile a quello seguito nel suo studio su l'Amico di Sandro, attribuisce a quest'« alunno di Domenico » varie opere, di diversa natura: dando prova di una grande sottigliezza di osservazione, che attrae ma non persuade. Un Bartolomeo di Giovanni è ricordato anche fra i garzoni di Benozzo Gozzoli, a Pisa (cfr. I. B. SUPINO, *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa. – Arch. stor. dell'Arte,* anno VII, fasc. IV).

— W. H. J. Weale. I « primitivi » dei Paesi Bassi: ad illustrazione dell'Esposizione di Bruggia del 1902. (Continua nei fascicoli di Aprile, Maggio e Giugno).

— H. P. Horne. Un'« Adorazione dei Magi », perduta, di Sandro Botticelli.

(H. P. Horne ci dà con quest'articolo un altro di quei suoi saggi botticelliani che fanno sempre più desiderare, con impazienza, il libro che da qualche anno ha promesso. Studiando le molte tavole che ci rimangono

Digitized by Google

del Botticelli, rappresentanti l'Adorazione dei Magi, ne propone la seguente cronologia: circa il 1468, Adorazione della National Gallery. Num. 592 - avanti il 1477, Adorazione della National Gallery. Num. 1033 – circa il 1477, Adorazione già nella chiesa di S. Maria Novella, ora negli Uffizi. Numero 1286. (Cfr. *Miscellanea* fasc. 5-6 pagine 91 e seguenti) - 1481-82, in Roma; Adorazione dell'Ermitage di Pietroburgo, probabilmente quella a cui allude l'anonimo Gaddiano: « In Roma dipinse anchora et fecevi una tavola di magi che fu la più opera (sic) che mai facessi ». – L'Adorazione degli Uffizi, incompiuta, esposta nella seconda sala Toscana (Num. 3436), sarebbe di poco anteriore a questa di Pietroburgo, ed una delle ultime opere eseguite dal Botticelli prima della sua partenza per Roma. Anteriore al 1481 sarebbe anche un'Adorazione perduta, ma che possiamo ricomporre con l'aiuto di tre disegni - esistenti già nella Collezione di W. Russell ed oggi posseduti da M. W. S. Brough, M. James Knowles e M. Georges Salting – e di una replica, di un mediocre pittore dei primi anni del 500, in una tavoletta degli Uffizi, che fa parte di una predella e porta il Num. 58. Il Horne presenta l'ipotesi che e i disegni e la tavoletta derivino da quella Adorazione dei Magi che il Botticelli, secondo l'Anonimo Gaddiano, dipinse (a fresco?) « nel palazzo dei Signori, sopra la schala che va alla Catena ». Ad ogni modo, la stretta analogia che esiste fra la parte centrale di questa composizione e la parte centrale della grande Adorazione, incompiuta, degli Uffizi, non permette di porre fra le due opere che un breve intervallo di tempo).

— C. J. Ffoulkes. La data della morte di Vincenzo Foppa (cfr. *Rassegna d'Arte*, 1903, Febbraio-Marzo).

Aprile 1903:

H. Cook. Tre ritratti italiani inediti (Tiziano, Giacomo Doria: collezione di mr. Julius Wernher. – B. Luini: Una martire: coll. di mr. A. W. Leatham. – Fr. Raibolini: Federigo Gonzaga: coll. di mr. A. W. Leatham.).

— A. W. Pollard. Alunno di Domenico come illustratore di libri.

Maggio 1903:

W. M. Rossetti. Dante Rossetti ed Elisabetta Siddal: con facsimile di 5 disegni inediti di D. G. Rossetti.

— R. Kingsley e C. Gronkowski. La collezione Dutuit (continua).

Giugno 1903:

H. P. Horne. Un libro di « Ricordi » di Alesso Baldovinetti recentemente scoperto. Parte I. (Illustrando i Ricordi del Baldovinetti, che furono pubblicati nel terzo fascicolo di questa *Miscellanea*, H. P. Horne prende occasione ad un ampio studio sulla cappella Gianfigliazzi, nella chiesa di S. Trinità. Quando l'articolo sarà compiuto, ne riferiremo più minutamente).

— H. Cook. Due supposti « Giorgione ». (Provengono entrambi dalla Galleria Leuchtenberg, di Pietroburgo: ed entrambi furono attribuiti a Giorgione dal Passavant, nel suo *Catalogue raisonné* di quella Galleria (1852). L'uno, una Madonna col Bambino, entrato ora nella collezione Salting, è attribuito dal Cook a Giovanni Busi (Cariani) e messo in confronto con la Vergine cucitrice della Galleria Corsini di Roma. L'altro, un'Adorazione dei Pastori, posseduta ora da M. Asher Wertheimer, non è del Giorgione, ma di un artista veneto di qualche anno posteriore (1530?) e può essere utilmente confrontato con l'Adorazione dei Magi, della National Gallery, attribuita prima al Savoldo e ora con più probabilità a Callisto da Lodi).

— A Michel. Due bassirilievi italiani nel Louvre. (Il Publio Scipione, di Leonardo o della sua scuola, dalla collezione Rattier, ed una Madonna, col Bambino e Angeli, di Agostino di Duccio, da una chiesetta del Dipartimento dell'Oise, comune di Neuilly-sous-Clermont dove era stata portata da un generale napoleonico. Lo stucco dipinto che Carlo Gamba ha testè pubblicato nella Rassegna d'Arte (giugno 1903) e che si trova nella Villa Reale di Castello, non è che una replica di questo bassorilievo del Louvre).

g. p.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

Digitized by Google

MASACCIO DI SER GIOVANNI DA S. GIOVANNI DI VALDARNO

1401–1428

Digitized by Google

ONORANZE A MASACCIO

La *Miscellanea* prende modesta parte alle feste che il 25 di ottobre si celebrano a San Giovanni Valdarno, in onore di MASACCIO, pubblicando in questo fascicolo scritti e documenti intorno alla vita e alle opere dell'insigne Maestro.

L'indole del Periodico non ci ha consentito una trattazione compiuta delle gravi questioni che interessano gli studiosi sull'opera del grande Artista: ci siamo dunque limitati ad illustrare l'attività del Pittore nella sua Toscana e a pubblicare, raccolte e corrette, le notizie che si riferiscono a lui e ai lavori suoi.

LE FONTI DELLA BIOGRAFIA VASARIANA

Landino Cristoforo. Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da falsi calunniatori.

Fu Masaccio optimo imitatore di natura di gran rilievo universale buono componitore et puro sanza ornato: perchè solo si decte all'imitatione del vero: et al rilievo delle figure: Fu certo Buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi: et di gran facilità nel fare essendo ben giovane che morì d'anni ventisei.

(DANTE. *La Comedia.* Ed. Firenze, 1481, per Nicholò di Lorenzo della Magna, c. 5').

Manetti Antonio. Uomini singolari di Firenze dal MCCCC innanzi.

Masaccio pittore, uomo maraviglioso, dipinse in Firenze e altrove. Morì d'età di anni 27 in circa.

(*Nel margine, della stessa mano si legge:* A di 15 di Settembre 1472, mi disse lo Scheggia suo fratello, che nacque nel 1401, el dì di Santo Tomaso apostolo, ch'è a di 21 di dicembre). Fece in Firenze nel Carmino uno Santo Pagolo tra la cappella de' Serragli, ch'è dov'è Santa Croce, e la cappella, dipintovi la storia di Santo Girolamo; figura maravigliosa. Dipinse nella Cappella de' Brancacci più storie, el meglio che v'è: è dipinta di mano di 3 maestri tutti buoni, ma lui, maravigliosa. Dipinse in detta chiesa, nel chiostro, sopra la porta donde si va in chiesa, in detto chiostro, di verdeterra, una storia maravigliosa d'artificio a ogni intendente; dove si rapresenta la piazza del Carmino, con molte figure. E fece anco in altri luoghi, in Firenze, in chiese e a persone private; e a Pisa e a Roma e altrove; insino a' tempi sua, di chi s'abbia notizia, riputato el migliore maestro.

(*Operette istoriche,* ed. da G. Milanesi, Firenze, 1887, p. 185).

Digitized by Google

Magliabechiano, cl. XVII, 17.

Tommaso Masacci fiorentino, dipintore, detto per cognome Masaccio, fu grandissimo imitatore della natura, operava con assai facilita et faceva le fiure di gran rilievo et senza hornamenti. Solo si dette all'imitatione del vero et al rilievo delle fiure; et ne tempi sua fu buon prospettivo quanto alcuno altro.

Nella chiesa del Carmino di Firenze dipinse nella cappella de' Branchacci, dove è gran parte di suo mano. Et infra l'altre fiure v'è uno che trema, cosa mirabile a vedere. È di sua mano anchora in detta chiesa nel pilastro della cappella de' Serragli un san Paulo, fatto con mirabile arte. [Et anchora nel chiostro di detta chiesa dalla porta, ch'è donde si viene in chiesa, dipinse una processione]. Dipinse in Santa Maria Novella la Trinita et a pie la morte a meza la chiesa dreto al perghamo.

Morse in Roma, et dicesi di veneno, d'anni 26. Era assai amato da Filippo di ser Brunellescho, et insegnolli assai cose. Et quando intese detto Filippo la sua morte, dimostrò essergli grandemente molesta, et con suoi domestici usava spesso dire: Noi habbiamo fatto una gran perdita.

(Ed. da Carl Frey. Berlin, 1892, pp. 81-82).

Cod. Strozziano (Magl. XXV, n. 636).

Masaccio fu optimo immitatore della natura, di gran rilievo universale et buono componitore et puro, senza ornato, perchè solo si dette all'immitatione del vero et rilievo di figure. Fu certo buono prospettivo quanto huomo di quelli tempi et di gran facilità nel fare, sendo giovane, perche morì d'anni ventisei a Roma; dissesi di veneno. – Costui dipinse nel Carmine di Firenze nel chiostro della porta che entra in Chiesa, una processione con grande artificio, et in detta chiesa nel pilastro della cappella de' Serragli uno sancto Paulo con grande artifitio. Et nella cappella de' Brancacci in detta chiesa una parte di essa, che infra l'altre figure vi è uno che triema, et dipinse altre cose. – Costui era amato da Philippo di ser Brunellesco, el grande architetto, perchè lo vedeva d'ingegno perspicace; et insegnolli molte cose dell'arte. Et quando esso Philippo intese la sua morte, dimostrò esserli molesta et co' suoi domestici usava di dire: « Noi habbiamo fatto una gran perdita ». – Costui dipinse in Santa Maria Novella uno crocifisso cioè la Trinita et a piede la morte, molto bella, dietro al pergamo.

(Ed. Frey. *Il libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892, p. 16).

Cod. Petrei (Magl. XIII, 89).

Masaccio fu ottimo immitatore della natura, di gran rilievo universale et buono componitore, puro et senza ornato, perchè solo si dette alla immitazione del vero et del rilievo delle figure. Fu valente quanto huomo di quelli tempi et di grande facilità. Morì di anni 26 a Roma di veleno. – Dipinse ne' chiostri del Carmine di Firenze, dalla porta che entra in chiesa, una processione con grande

Digitized by Google

artifitio et in chiesa, nel pilastro della cappella de' Serragli uno Santo Piero con grande artifitio et nella cappella de Branchacci in decta chiesa una parte di essa, et infra le altre cose uno che triema, et assai altre opere. – Molto era amato costui da Filippo di sere Brunellescho architettore mediante il suo ingiegnio perspicacie; et insegniolli molte cose della arte. Et quando intese la sua morte, mostrò che assai gli dolesse, diciendo sempre: « Noi habbiamo fatto una grande perdita ». - Dipinse in Santa Maria Novella uno Crocifisso, cioè una Trinita, che ha a piedi una morte, molto bella, dirieto al pergamo.

(Ed. FREY, *ibid.*, p. 17).

VITA DI MASACCIO

DI

GIORGIO VASARI

(Dall'Edizione del 1550)

MASACCIO, PITTORE FIORENTINO

Costuma la benigna madre Natura, quando ella fà una persona molto eccellente in alcuna professione, comunemente non la far' sola: ma in quel tempo medesimo, et vicino a quella, farne un' altra a sua concorrenza; a cagione che elle possino giovare l' una alaltra nella virtù, et nella emulazione, spignere avanti con eccellenzia quelle stesse arti dove elle adoprano, a benifizio dello Universo. La qual cosa oltra il singular giovamento di quegli stessi che in ciò concorrono; accende ancora oltra modo gli animi di chi viene dopo quella eta, ad sforzarsi con ogni studio, et con ogni industria, di guadagnare quello onore, et quella gloriosa reputazione che ne' passati, tutto il giorno altamente sente lodare. Et che questo sia il vero, lo aver Fiorenza prodotto in una medesima età, Filippo, Donato, Lorenzo, Paulo Uccello et Masaccio eccellentissimi ciascuno nel genere suo, non solamente levò via le roze et goffe maniere mantenutesi fino a quel tempo: ma per le belle opere di costoro incitò et accese tanto gli animi di chi venne poi, che lo operare in questi mestieri si è ridotto in quella grandezza, et in quella perfezzione che si vede ne' tempi

(Dall'Edizione del 1568)

VITA DI MASACCIO DA S. GIOVANNI DI VALDARNO PITTORE

È costume della natura, quando ella fa una persona molto eccellente in alcuna professione, molte volte non la far sola: ma in quel tempo medesimo, e vicino a quella, farne un' altra a suo concorrenza; a cagione che elle possino giovare l' una all' altra nella virtù e nella emulazione. La qual cosa, oltre il singolar giovamento di quegli stessi, che in ciò concorrono, accende ancora oltra modo gli animi di chi viene dopo quella età, a sforzarsi con ogni studio e con ogni industria di pervenire a quello honore e a quella gloriosa reputazione, che ne' passati tutto 'l giorno altamente sente lodare. Et che questo sia il vero, lo haver Fiorenza prodotto in una medesima età, Filippo, Donato, Lorenzo, Paolo Uccello, e Masaccio eccellentissimi ciascuno nel genere suo, non solamente levò via le rozze e goffe maniere, mantenutesi fino a quel tempo, ma per le belle opere di costoro incitò ed accese tanto gli animi di chi venne poi, che l' operare in questi mestieri si è ridotto in quella grandezza et in quella perfezione che si vede ne' tempi nostri. Di che habbiamo noi nel vero obbligo grande a que' primi, che mediante le loro fatiche, ci mostrarono la vera via da camminare al grado

Digitized by Google

nostri. Di che abbiamo noi per il vero uno obligo singulare a que' primi, che mediante le loro fatiche, ci mostrarono la vera via, da caminare a 'l grado supremo: et quanto a la maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente: per aver egli prima di ogni altro fatto scortare i piedi nel piano, et così levato quella goffezza del fare le figure in punta di piedi, usata universalmente da tutti i pittori insino a quel tempo. Et in oltre, per aver dato tanta vivezza et tanto rilievo alle sue pitture; che e' merita certamente non esserne manco riconosciuto, che se e' fusse stato inventore della arte. Conciosiache le cose fatte innanzi a lui, erano veramente dipinte et dipinture: ove le sue, a comparazione de suoi concorrenti, et di chi lo ha voluto imitare, molto più si dimostrano vive et vere, che contraffatte.

La origine di costui fu da Castello San Giovanni di Valdarno: et dicono che quivi si veggono ancora alcune figure fatte da lui nella fanciullezza. Fu persona astrattissima, et molto a caso: come quello che avendo fisso tutto l'animo et la volontà alle cose della arte sola, si curava poco di se, et manco di altrui. Et perche e' non volle pensar gia mai in maniera alcuna alle cure, o cose del Mondo, et non che altro, al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi

supremo. Et quanto alla maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente, per havere egli, come desideroso d' acquistar fama, considerato non essendo la pittura altro che un contrafar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente come ci sono prodotte da lei che colui che ciò più perfettamente consegue si può dire eccellente. La qual cosa, dico, conosciuta da Masaccio, fu cagione, che mediante un continuo studio, imparò tanto, che si può anoverare fra i primi, che per la maggior parte levassino le durezze, imperfezioni et difficultà dell' arte, et che egli desse principio alle belle attitudini, movenze, fierezze, e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio e naturale. Il che infino a lui non aveva mai fatto niun pittore. E, perchè fu di ottimo giudizio, considerò che tutte le figure che non posavano nè scortavano coi piedi in sul piano, ma stavano in punta di piedi, mancavano d'ogni bontà et maniera nelle cose essenziali. E coloro che le fanno mostrano di non intender lo scorto. Et sebbene Paolo Uccello vi si era messo, et aveva fatto qualche cosa, agevolando in parte questa difficultà, Masaccio nondimeno, variando in molti modi, fece molto meglio gli scorti e per ogni sorte di veduta, che niun altro che insino allora fusse stato. E dipinse le cose sue con buona unione et morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degl'ignudi i colori de' panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale. Il che è stato di grande utile agl'artefici, et ne merita essere comendato, come se ne fusse stato inventore; perchè in vero le cose fatte inanzi a lui si possono chiamar dipinte, et le sue vive, veraci, e naturali, allato a quelle state fatte dagli altri. L' origine di costui fu da castello San Giovanni di Valdarno, et dicono che quivi si veggono ancora alcune figure fatte da lui nella sua prima fanciullezza. Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello, che avendo fisso tutto l'animo et la volontà alle cose dell' arte sola, si curava poco di sè et manco di altrui. Et perchè e' non volle pensar giamai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo et non che altro, al vestire stesso, non costu-

Digitized by Google

debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio. Non già perchè e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine. Con la quale niente dimanco era egli tanto amorevole nel fare altrui servizio et piacere, che piu oltre non può bramarsi.

Cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmino di Fiorenza la Cappella de' Brancacci, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigie di Filippo et di Donato, ancora che l'arte fusse diversa: et cercando continuamente nello operare, di fare le figure vivissime et con bella prontezza a la similitudine del vero. Et tanto modernamente trasse fuori de gli altri i suoi lineamenti, et il suo dipignere, che le opere sue sicuramente possono stare al paragone, con ogni disegno et colorito moderno. Fu studiosissimo nello operare, et nelle difficultà della prospettiva, artificioso et molto mirabile, come si vede in una sua istoria di figure piccole, che oggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio, nella quale oltra il CHRISTO che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro et il difuori: per avere egli presa la loro veduta, non in faccia, ma in su le cantonate per maggior' difficultà.

Cercò piu de gli altri Maestri, di fare gli ignudi, et gli scorti nelle figure, poco usati avanti di lui. Fu facilissimo nel far suo, et molto semplice nel panneggiare. Sono le opere sue in Fiorenza, in Santa Maria Novella, una Trinità con figure da lato sopra la cappella di Santo Ignazio, et una predella d' una tavola in Santa Maria maggiore accanto alla porta del fianco per andare a San' Giovanni, con figurine piccole de la istoria di Santa Caterina, et di San Giuliano, et una nativita di CHRISTO condotta con diligenza.

mando riscuotere i danari da' suoi debitori se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso, che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio, non già perchè e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine. Con la quale niente di manco era egli tanto amorevole nel fare altrui servizio et piacere, che più oltre non può bramarsi. Cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmine di Fiorenza la cappella de' Brancacci, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigie di Filippo e di Donato, ancorachè l'arte fusse diversa. Et cercando continuamente nell'operare di fare le figure vivissime et con bella prontezza alla similitudine del vero. Et tanto modernamente trasse fuori degli altri i suoi lineamenti et il suo dipignere, che l'opere sue sicuramente possono stare al paragone con ogni disegno et colorito moderno. Fu studiosissimo nell'operare, et nelle difficultà della prospettiva, artifizioso et mirabile, come si vede in una sua istoria di figure piccole, che hoggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio, nella quale, oltra il Cristo che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva tirati in una maniera, che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro et il di fuori, per avere egli presa la loro veduta non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficultà. Cercò più degli altri maestri di fare gli ignudi et gli scorti nelle figure poco usati avanti di lui. Fu facilissimo nel far suo, et è, come si è detto, molto semplice nel panneggiare. È di sua mano una tavola fatta a tempera, nella quale è una nostra Donna in grembo a santa Anna col figliuolo in collo, la quale tavola è hoggi in s. Ambruogio di Firenze nella cappella che è allato alla porta che va al parlatorio delle monache. Nella chiesa ancora di san Niccolò di là d'Arno è nel tramezzo una tavola di mano di Masaccio dipinta a tempera, nella quale oltre la nostra Donna, che vi è dall'Angelo annunziata, vi è un casamento pieno di colonne tirato in prospettiva, molto bello; perchè oltre al disegno delle linee, che è perfetto, lo fece di maniera con i colori sfuggire, che a poco a poco abagliatamente si perde di vista.

Digitized by Google

A Pisa fece nella chiesa del Carmino in una cappella del tramezo, una tavola con infinito numero di figure piccole et grandi, tanto accomodato et si bene condotte; che alcune ve ne sono, che appariscono modernissime. Nel medesimo luogo in una parete di muro, uno Apostolo molto lodato. Nel ritorno da Pisa, lavorò in Fiorenza una tavola, dentrovi un maschio et una femmina ignudi, quanto il vivo; la quale si truova oggi in casa Palla Rucellai. Appresso non sentendosi in Fiorenza a suo modo, et stimolato dalla affezzione et amore della arte; deliberò per imparare, et su-

Nel che mostrò assai d'intender la prospettiva.

Nella Badia di Firenze dipinse a fresco in un pilastro, dirimpetto a uno di quegli che reggono l'arco dell'altar maggiore, santo Ivo di Brettagna, figurandolo dentro a una nicchia, perchè i piedi scortassino alla veduta di sotto. La qual cosa, non essendo sì bene usata da altri, gli acquistò non piccola lode: e sotto il detto santo sopra un'altra cornice, gli fece intorno vedove, pupilli, e poveri, che da quel santo sono nelle loro bisogne aiutati. In santa Maria Novella anchora dipinse a fresco, sotto il tramezzo della chiesa, una Trinità che è posta sopra l'altar di s. Ignazio, e la nostra Donna et s. Giovanni Evangelista, che la mettono in mezzo, contemplando Cristo crucifisso. Dalle bande sono ginocchioni due figure, che, per quanto si può giudicare, sono ritratti di coloro che la feciono dipignere; ma si scorgono poco, essendo ricoperti da un ornamento messo d'oro. Ma quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni che diminuiscono e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro. Dipinse ancora in santa Maria maggiore a canto alla porta del fianco, la quale va a san Giovanni, nella tavola d'una cappella, una nostra Donna, santa Caterina, e san Giuliano E nella predella fece alcune figure piccole della vita di santa Caterina, et san Giuliano che ammazza il padre et la madre E nel mezzo fece la natività di Giesù Christo, con quella semplicità e vivezza che era sua propria nel lavorare. Nella chiesa del Carmine di Pisa in una tavola, che è dentro a una cappella del tramezzo, è una nostra Donna col figliuolo, et a' piedi sono alcuni Angioletti che suonano, uno de' quali, suonando un liuto, porge con attenzione l'orecchio all'armonia di quel suono. Mettono in mezzo la nostra Donna san Piero, san Gio: Battista, san Giuliano, e san Niccolò, figure tutte molto pronte e vivaci. Sotto nella predella sono, di figure piccole, storie della vita di que' santi, et nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Christo; et in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo tanto belli, che non si può

Digitized by Google

perar' gli altri, andarsene a Roma; et così fece.

Quivi acquistata fama grandissima, lavorò al Cardinale di San Clemente nella Chiesa di San Clemente, una cappella, dove a fresco fece la Passione di CHRISTO co' ladroni in Croce: et le storie di Santa Caterina martire. Fece ancora a tempera molte tavole, che ne' travagli di Roma si son' tutte o perse, o smarrite. Successe intanto la morte di Masolino: per la quale restando imperfetta la cappella de' Brancacci, fu richiamato Masaccio a Fiorenza da Filippo di Ser Brunellesco suo amicissimo; et per mezzo di quello gli fu allogata a finire la detta cappella. Et allora fece Masaccio per pruova il San Paulo presso alle corde delle campane; solamente per mostrare il miglioramento, che egli aveva fatto nella arte. Et dimostrò veramente infinita bontà in questa pittura; conoscendosi nella testa di quel Santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande: che e' pare che la sola parola manchi a questa figura. Et chi non conobbe San Paulo, guardando questo, vedrà quel dabbene della civiltà Romana: insieme con la invitta fortezza di quello animo divinissimo tutto intento alle cure della fede. Mostrò ancora in questa pittura medesima la intelligenzia di scortare le vedute di sotto in sù; che fu veramente maravigliosa; come apparisce ancor'oggi ne' piedi stessi di detto Apostolo: per una difficultà facilitata in tutto da lui, respetto a quella goffa maniera vecmeglio desiderare; e gli huomini della corte di que' tre Re sono vestiti di varij babiti che si usavano in que' tempi. E sopra per finimento di detta tavola, sono in più quadri molti santi intorno a un Crocifisso. Credesi che la figura d' un santo in habito di vescovo, che è in quella chiesa in fresco al lato alla porta che va nel convento, sia di mano di Masaccio. Ma io tengo per fermo ch' ella sia di mano di fra Filippo suo discepolo. Tornato da Pisa lavorò in Fiorenza una tavola, dentrovi un maschio et una femmina ignudi quanto il vivo, la quale si trova hoggi in casa Palla Rucellai. Appresso, non sentendosi in Fiorenza a suo modo, et stimolato dalla affezione et amore dell' arte, deliberò, per imparare et superare gli altri, andarsene a Roma, et così fece. E quivi, acquistata fama grandissima, lavorò al cardinale di san Clemente nella chiesa di san Clemente una cappella, dove a fresco fece la passione di Cristo co' ladroni in croce, e le storie di santa Caterina martire. Fece ancora a tempera molte tavole, che ne' travagli di Roma si son tutte o perse o smarrite. Una nella chiesa di santa Maria Maggiore in una cappelletta vicina alla sagrestia, nella quale sono quattro santi tanto ben condotti, che paiono di rilievo, et nel mezzo santa Maria della Neve, et il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa, et appresso a lui è Sigismondo II Imperatore. Considerando questa opera un giorno Michelagnolo et io, egli la lodò molto, et poi soggiunse, coloro essere stati vivi ne'tempi di Masaccio. Al quale, mentre in Roma lavoravano le facciate della chiesa di santo Janni per papa Martino, Pisanello e Gentile da Fabbriano, n' avevano allogato una parte, quando egli, havuto nuove che Cosimo de' Medici, dal qual' era molto aiutato e favorito, era stato richiamato dall' esilio, se ne tornò a Fiorenza. Dove gli fu allogato, essendo morto Masolino da Panicale che l' haveva cominciata, la cappella de' Brancacci nel Carmine, alla quale prima che mettesse mano, fece come per saggio il san Paulo che è presso alle corde delle campane, per mostrare il miglioramento che egli haveva fatto nella arte. Et dimostrò vera-

Digitized by Google

chia, che faceva (come io dissi poco di sopra) tutte le figure in punta di piedi. La qual' maniera durò fino a lui senza che altri lo correggesse, et egli solo et prima di ogni altro la ridusse a 'l buono del di d'oggi.

Accadde mentre che e' lavorava in questa opera, che ò' fu consagrata la detta chiesa del Carmino da tre Vescovi; et Masaccio in memoria di ciò, di verde terra dipinse di chiaro et scuro, sopra la porta che và in convento, dentro nel chiostro, tutta la sagra come ella fù. Et vi ritrasse infinito numero di cittadini in mantello e in cappuccio, che vanno dietro a la Processione, fra i quali fece Filippo di ser Brunellesco in zoccoli, con Donato scultore, et altri suoi amici domestici. Dopo questo ritornato a 'l lavoro della cappella, seguitando le istorie di San Piero cominciate da Masolino, ne finì una parte, cio è le istoria della Cattedra, il liberare gli infermi, suscitare i morti, et il sanare gli attratti con l' ombra nello andare a 'l tempio con San Giovanni.

mente infinita bontà in questa pittura, conoscendosi nella testa di quel santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande, che e' pare che la sola parola manchi a questa figura. Et chi non conobbe san Paolo, guardando questo, vedrà quel dabbene della civiltà romana insieme con la invitta fortezza di quell' animo divinissimo tutto intento alle cure della fede. Mostrò ancora in questa pittura medesima l' intelligenza di scortare le vedute di sotto in su, che fu veramente maravigliosa, come apparisce ancor hoggi ne' piedi stessi di detto Apostolo, per una difficultà facilitata in tutto da lui, rispetto a quella goffa maniera vecchia che faceva (come io dissi poco di sopra) tutte le figure in punta di piedi. La qual maniera durò sino a lui senza che altri la correggesse. Et egli solo et prima di ogni altro la ridusse al buono del dì d' hoggi. Accadde, mentre che e' lavorava in quest' opera, che e' fu consagrata la detta chiesa del Carmine. Et Masaccio, in memoria di ciò, di verde terra dipinse di chiaro e scuro, sopra la porta che va in convento dentro nel chiostro, tutta la sagra come ella fu. Et vi ritrasse infinito numero di cittadini in mantello et in cappuccio, che vanno dietro a la processione, fra i quali fece Filippo di ser Brunellesco in zoccoli, Donatello, Masolino da Panicale, stato suo maestro, Antonio Brancacci che gli fece far la cappella, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici, Bartolomeo Valori, i quali sono anco di mano del medesimo in casa di Simon Corsi gentilhuomo fiorentino. Ritrassevi similmente Lorenzo Ridolfi che in que' tempi era ambasciadore per la repubblica fiorentina a Vinezia. Et non solo vi ritrasse i gentilhuomini sopradetti di naturale, ma anco la porta del convento et il portinaio con le chiavi in mano.

Questa opera veramente ha in se molta perfezione, havendo Masaccio saputo mettere tanto bene in sul piano di quella piazza a cinque et sei per fila l' ordinanza di quelle genti che vanno diminuendo con proporzione et giudizio, secondo la veduta dell' occhio, che è proprio una maraviglia; et massimamente che vi si conosce, come se fussero

Digitized by Google

Ma tra l' altre, notabilissima apparisce quella, dove San Piero per pagare il tributo, cava per commissione di CHRISTO i danari de'l ventre del pesce; perche oltra il vedersi quivi in uno Apostolo che è nello ultimo il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo a lo specchio, che pa'r vivo vivo, e' vi si conosce lo ardire di San Piero nella dimanda, et la attenzione de gli Apostoli, nelle varie attitudini in torno a CHRISTO: aspettando la resoluzione con gesti sì pronti, che veramente appariscon' vivi: et il San Piero massimamente, il quale nello affaticarsi a cavare i danari del' ventre del Pesce, ha la testa focosa per lo stare chinato; et molto più quando e' paga il tributo: dove si vede lo affetto del contare; et la sete di colui che risquote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere. Dipinsevi ancora la resurressione del figliuolo del Re, fatta da San Piero et San Paulo: ancora che per la morte di esso Masaccio, restasse imperfetta l' opera, che fu poi finita da Filippino. Nella istoria dove San Piero battezza si stima grandemente uno ignudo che triema tra gli altri battezzati assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo, et dolce maniera: il quale da gli artefici et vecchi et moderni è stato sempre tenuto in riverenza et ammirazione: per il che da infiniti disegnatori et maestri, continuamente sino a'l dì d'oggi è stata frequentata questa cappella. Nella quale sono ancora alcune teste vivissime, et tanto belle, che ben si può dire, che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto a' moderni quanto costui. La onde le sue fatiche meritano infinitissime lodi: et massimamente per avere egli vivi, la discrezione che egli hebbe in far quegl' huomini non tutti d' una misura, ma con una certa osservanza, che distingue quelli che son piccoli et grossi dai grandi et sottili; et tutti posano i piedi in sur un piano, scortando in fila tanto bene, che non fanno altrimenti i naturali. Dopo questo, ritornato al lavoro della cappella de' Brancacci, seguitando le storie di san Pietro cominciate da Masolino, ne finì una parte, cioè l' istoria della cattedra, il liberare gl' infermi, suscitare i morti, et il sanare gli attratti con l' ombra, nell' andare al tempio con san Giovanni. Ma tra l' altre notabilissima apparisce quella, dove san Piero, per pagare il tributo cava per commissione di Christo i danari del ventre del pesce; perchè, oltra il vedersi quivi in un Apostolo che è nell' ultimo, nel quale è il ritratto stesso di Masaccio fatto da lui medesimo allo specchio tanto bene, che par vivo vivo, vi si conosce l'ardir di san Piero nella dimanda, et l' attenzione degl'Apostoli nelle varie attitudini intorno a Christo, aspettando la resoluzione con gesti sì pronti, che veramente appariscono vivi. Et il san Piero massimamente, il quale nell' affaticarsi a cavare i danari del ventre del pesce, ha la testa focosa per lo stare chinato. Et molto più quand' e' paga il tributo, dove si vede l' affetto del contare, et la sete di colui che risquote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere. Dipinsevi ancora la risurrezione del figliuolo del re fatta da san Piero et san Paolo, ancorachè per la morte d'esso Masaccio restasse imperfetta l' opera, che fu poi finita da Filippino. Nell' istoria, dove San Piero battezza, si stima grandemente un ignudo che triema tra gli altri battezzati, assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo et dolce maniera, il quale dagli artefici et vecchi et moderni è stato sempre tenuto in riverenza et ammirazione; per il che da infiniti disegnatori et maestri continuamente sino al dì d'hoggi è stata frequentata questa cappella. Nella quale sono ancora alcune teste vivissime et tanto belle, che ben si può dire che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto a moderni quanto costui. Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi, et massimamente per

Digitized by Google

dato ordine nel suo magisterio, alla bella maniera de' tempi nostri. Et che questo sia il vero, tutti i piu celebrati scultori et pittori che sono stati da lui in quà esercitandosi et studiando in questa cappella, sono divenuti eccellenti et chiari, cioè fra Giovanni da Fiesole; fra Filippo; Filippino che la finì; Alesso Baldovinetti; Andrea da 'l Castagno; Andrea del Verrocchio; Domenico del Grillandaio; Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, fra Bartolomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, et il divinissimo Michelagnolo Buonarroti. Raffaello ancora da Urbino, che di quivi trasse il principio della bella maniera sua, il Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, il Rosso; il Francia Bigio; Baccio Bandinelli; Alonso Spagnuolo, Iacopo da Pont' ormo, Pierino del Vaga, et Toto del Nunziata. Et insomma tutti coloro che hanno cercato imparar' quella arte; sono andati a imparar sempre a questa cappella: et a prendere i precetti et le regole del far' bene, da le figure di Masaccio. Et se io non ho nominati molti forestieri et molti fiorentini, che sono iti a studiare a detta cappella: basti che dove corrono i capi della arte, quivi ancora concorrono le membra. Ma con tutto che le cose di Masaccio, siano state sempre in cotanta riputazione: egli è non dimeno opinione, anzi pur' credenza ferma di molti che egli arebbe fatto ancora molto maggior frutto nella arte; se la Morte che di XXVI. anni ce lo rapì: non ce lo avesse tolto così per tempo. Ma, o fusse la invidia: o fusse pure che le cose buone comunemente non durano molto, e'si morì nel bel fiorire: et andossene sì di subito: che e' non mancò chi dubitasse in lui di veleno, assai piu che di altro accidente.

Dicesi che sentendo la morte sua Filippo di Ser Brunellesco, disse, Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita: et gli dolse infinitamente: essendosi affaticato gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva et di architettura. Fu sepolto nella medesima chiesa del Carmino l' anno MCCCCXLIII. Et se bene all' ora non gli fu posto sepolcro alcuno: per essere stato poco stimato vivo:

havere egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera de' tempi nostri. Et che questo sia il vero, tutti i più celebrati scultori et pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella sono divenuti eccellenti et chiari, cioè fra Giovanni da Fiesole, fra Filippo, Filippino che la finì, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandaio, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, fra Bartolomeo di san Marco, Mariotto Albertinelli, et il divinissimo Michelagnolo Buonarroti. Raffaello ancora da Urbino di quivi trasse il principio della bella maniera sua, il Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, il Rosso, il Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnolo, Jacopo da Puntormo, Pierino del Vaga, et Toto del Nunziata. Et insomma tutti coloro che hanno cercato imparar quella arte, sono andati a imparar sempre a questa cappella, et apprendere i precetti et le regole del far bene dalle figure di Masaccio. Et se io non ho nominati molti forestieri et molti fiorentini, che sono iti a studiare a detta cappella, basti che dove corrono i capi dell' arte quivi ancora concorrono le membra. Ma con tutto che le cose di Masaccio siano state sempre in cotanta riputazione, egli è nondimeno opinione, anzi pur credenza ferma di molti, che egli ahrebbe fatto ancora molto maggior frutto nell'arte, se la morte, che di 26 anni ce lo rapì, non ce lo avesse tolto così per tempo. Ma o fusse l' invidia, o fusse pure che le cose buone comunemente non durano molto, e'si morì nel bel del fiorire. Et andossene sì di subito, che non mancò chi dubitasse in lui di veleno, assai più che per altro accidente.

Dicesi che, sentendo la morte sua, Filippo di ser Brunellesco, disse: Noi habbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita. Et gli dolse infinitamente, essendosi affaticato gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva e d' architettura. Fu sotterrato nella medesima chiesa del Carmine l' anno 1443. Et sebbene alhora non gli fu posto sopra il sepolcro memoria alcuna, per essere stato

Digitized by Google

non gli è però mancato dopo la morte chi lo abbia onorato di questi Epitaffi:

MASACCIO NEL CARMINE

S' alcun' cercasse il Marmo, o 'l Nome mio;
La Chiesa e il Marmo, una cappella è il nome:
Morii, che natura ebbe invidia; come
L'arte, de'l mio Pennello, uopo et desio.

MASACCIO

Pinsi, et la mia pittura al ver fu pari;
L' atteggiai, l' avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto; Insegni il Buonarroto
A tutti gli altri; et da me solo impari.

MASACCII FLORENTINI OSSA; TOTO HOC TEGVNTVR TEMPLO; QVEM NATVRA, FORTASSIS INVIDIA MOTA, NE QVANDOQVE SVPERARETVR AB ARTE :: ANNO ÆTATIS SVÆ XXVI. PROH DOLOR, INIQVISSIME RAPVIT. QVOD INOPIA FACTVM FORTE FVIT; ID HONORI SIBI VERTIT VIRTVS.

Invida cur Lachesis primo sub flore Iuventæ
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles;
Picturæ omnis obit hoc obeunte lepos.
Hoc Sole extincto extinguuntur sydera cuncta.
Heu decus omne perit, hoc pereunte simul.

Et gli artefici piu eccellenti, conoscendo benissimo la sua virtù, gli hanno dato vanto di avere aggiunto nella pittura vivacità ne' colori; terribilità nel disegno: rilievo grandissimo nelle figure; et ordine nelle vedute de gli scorti; affermando universalmente che da Giotto in quà di tutti i vecchi maestri: Masaccio è il piu moderno che si sia visto; et che e' mostrò co 'l giudizio suo quasi che per un' testamento in cinque teste fatte da lui, a chi per lo augumento fatto nelle arti, si avesse ad avere il grado di quelle: lasciandocene in una tavola di sua mano, oggi in casa Giuliano da San Gallo in Fiorenza, i ritratti quasi vivissimi, che sono questi: GIOTTO per il principio della pittura: DONATO per la scultura: FILIPPO Brunellesco per la architettura: et PAULO UCCELLO, per gli animali, et per la prospettiva. Et tra questi, ANTONIO Manetti, per eccellentissimo matematico de' tempi suoi.

poco stimato vivo, non gli è però mancato dopho la morte chi lo habbia honorato di questi epitaffi:

D'ANIBAL CARO

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L' atteggiai, l' arrivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
A tutti gli altri e da me solo impari.

DI FABIO SEGNI

Invida cur Lachesis primo sub flore iuventae
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles:
Picturae omnis obit, ho obeunte, lepos.
Hoc sole extincto extinguntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit hoc pereunte simul.

Digitized by Google

MASOLINO E MASACCIO

Negli affreschi della Cappella Brancacci al Carmine, ove i due maestri lasciarono uno dei segni più caratteristici dell'arte loro, in quale relazione vi si manifestano per carattere evolutivo e in quale per attinenza di scuola? vi lavorarono insieme, o l'uno di seguito all'altro? e quali storie ciascuno di loro vi dipinse? Sono dimande che riflettono questioni ben definite dal Vasari; ma l'opinione di lui, accolta quasi unanimemente anche dagli storici e dai critici moderni per la prima questione, perchè troppo era evidente in quegli affreschi il diverso carattere evolutivo dell'arte dei due pittori, fu invece variamente impugnata rispetto alle altre questioni. E per la storia dell'arte non è di lieve importanza che anch'esse, rimaste finora incerte, non tanto per la mancata fede al Vasari, quanto per il discorde parere degli scrittori, siano in modo reciso risolute.

Per tale risoluzione, se gli affreschi del Carmine sono come il pernio, sul quale il giudizio debba aggirarsi, è d'uopo peraltro tener conto anche delle altre opere loro, che per ordine di tempo, noto o presumibile, sieno o anteriori di poco o posteriori a quegli affreschi, poichè importa ben definire il carattere generale e le qualità specifiche differenziali dell'arte dei due maestri.

Per Masolino offrono un fondamento sicuro, fra le opere certe di lui, gli affreschi che egli dipinse prima nella Cappella de' Brancacci, poi a Castiglion d'Olona. Per Masaccio, lasciando da parte i dipinti minori, tanto più che sull'autenticità di alcuni vi ha dubbio non infondato, e gli altri appartengono ai primi anni della gloriosa, pur troppo breve sua carriera nell'arte, vogliono tenersi precipuamente a calcolo gli affreschi della Cappella del Carmine e della *Trinità* in Santa Maria Novella, soli superstiti fra le opere da lui dipinte negli ultimi tempi di sua vita e, rispetto all'arte, nella sua piena maturità.

L'arte di Masolino, che quale ci appare negli affreschi del Carmine, tale ci riappare in quelli di Castiglion d'Olona senza notevoli cambiamenti nel senso evolutivo, ci si presenta senza dubbio migliorata molto non che dalla maniera tuttora vigente nelle scuole giottesche, che più si tennero tenaci alle vecchie tradizioni, anche da quella dei pittori che, appartenenti pur essi alle predette scuole, possono peraltro aversi quali più immediati suoi predecessori. E intendo dire di quei pittori, nelle cui opere, sieno o non sieno degli artefici, cui vengono attribuite, si rivela più intimo e continuo, fra Antonio Veneziano e Masolino, il nesso evolutivo della maniera giottesca nei suoi miglioramenti, dovuti di mano in

Digitized by Google

mano a sempre maggiori tentativi di emanciparsi dalle convenzioni di scuola per un ritorno all'imitazione della natura.

Nell'arte di Masolino infatti, se non è peranche, come in quella di Masaccio, lo studio accurato e tanto meno l'alta intuizione del vero nelle forme e nel sentimento, nei rispetti cioè dell'estetica e della storia, è peraltro alquanto più diretta che non fosse nei suoi predecessori l'imitazione della vita esteriore, nel carattere delle scene, nei tipi e nella foggia delle vesti dei personaggi, che rispecchiano l'ambiente sociale del tempo. Ma, chi ben consideri, nel modo di comporre le storie, nell'iconografia, negli atteggiamenti e nelle vesti dei personaggi, che per appartenere al mondo evangelico o leggendario e avere perciò il carattere di storici riflettono la vita di altri tempi, l'arte di Masolino non poco tuttora conserva della vecchia arte di maniera. La quale nondimeno, essendo nelle opere di lui, per il maggior grado conseguito verso lo studio del vero, pervenuta al culmine della sua parabola evolutiva, costituisce l'anello di congiunzione con l'arte verista, della quale nella terza decade del secolo XV fu il geniale creatore Masaccio.

Di tale marcata per quanto parziale relazione fra l'arte dei due maestri, ebbe coscienza piena il Vasari, di Masolino scrivendo che « l'opera di lui » (negli affreschi del Carmine) « fu stimata molto per la verità sua, per la osservanza di molte parti che erano totalmente fuori della maniera giottesca »; e di Masaccio che « cercò continuamente nell'operare di fare le figure vivissime e con bella prontezza alla similitudine del vero; e tanto modernamente trasse fuori degli altri i suoi lineamenti ed il suo dipingere, che l'opere sue sicuramente possono stare al paragone con ogni disegno e colorito moderno. »

E infatti nell'arte di Masaccio, quale ci appare negli affreschi della Cappella Brancacci, ultimi fra quelli che appartengono alla sua piena maturità, invano si cercherebbe un qualunque sia pur minimo nesso colle scuole giottesche. Lo studio del vero, nella sua duplice entità estetica di un'intuizione, non più mistica, ma umana dei soggetti biblici ed evangelici, e di un'imitazione, quanto libera e spontanea, altrettanto immediata ed intima della natura, come sentimento e come forma, riveste il carattere della più geniale ed alta ispirazione. Nei suoi dipinti le storie, desunte dai sacri libri, non più ci vengono effigiate, sia col tipo schematico di un'arte più o meno irrigidita nelle sue forme convenzionali e nel suo mistico sentimento, come nelle scuole giottesche, sia con una più o meno fedele, ma superficiale, puramente esteriore, riproduzione di scene della vita comune, come in Masolino, ma ci appariscono nel vero loro carattere storico, quali rivivono nella nostra immaginazione e parlano al nostro animo, leggendo quei libri. I suoi dipinti, come opere di nuova creazione, ispirate da un'alta fantasia intuitiva e animate da un profondo

Digitized by Google

senso della vita, furono una rivelazione e col loro esempio schiusero all'arte la via sicura alla perfezione, cui di poi pervenne.

Questo carattere dell'arte matura di Masaccio è evidente negli affreschi del Carmine. Nell'affresco della Trinità invece l'arte di lui ci si manifesta sotto un ben diverso, duplice aspetto. Chi ponga mente alla qualità della composizione, perfettamente simmetrica, con quella sovrapposizione ascendente di figure, motivo proveniente dall'arte ieratica, rimasto tipico per siffatti e per altri soggetti attinenti alla divinità, si accorge subito che Masaccio dal lato dell'invenzione è sempre attaccato alle vecchie tradizioni; dalle quali non si diparte gran fatto nemmeno nel carattere iconico delle sante figure nella parte superiore del dipinto; bensì nella naturalezza dell'atteggiamento e nella semplicità dell'espressione (troppo calma peraltro) della Vergine e del S. Giovanni, nello studio delle forme dal vero, massime nei panneggiamenti e negli effetti della prospettiva già vi si enunci in tutta la sua personalità artistica. Chi osservi poi i due personaggi, che gli allogarono il dipinto, inginocchiati più in basso dai lati, vedrà in essi l'impronta del più schietto realismo: sono due figure, caratteristiche del tempo, vive, parlanti. Ma se in queste Masaccio ci si rivela sotto un aspetto nuovo per l'arte, quale pittore che ritrae alla perfezione come per l'innanzi nessuno aveva mai, nemmeno per approssimazione, saputo ritrarre dal naturale; nelle figure invece della parte superiore non è peranche quell'artista ispirato, creatore, originalissimo, quale ci apparirà negli affreschi della Cappella Brancacci. E dico pensatamente *ci apparirà,* perchè, a mio giudizio, contro l'opinione di altri, per autorevole che sia, l'affresco della *Trinità* (e ne darò poi altra ragione) è anteriore non contemporaneo a quegli affreschi; nei quali Masaccio, non pittore ritrattista, ma artista poeta, che s'informa all'imitazione della natura, ma s'ispira a un'altra idealità estetica, ha espresso al vivo in epiche visioni umane il contenuto di alcune leggende bibliche ed evangeliche. Ivi anche l'imitazione del reale, come nelle figure di *Adamo* ed *Eva,* in quella nuda del *battezzato,* in alcune del *Tributo* ed altre, non è più il semplice ritrarre dal vero, ma l'intuire e il rappresentare con la vita la *psiche* umana nei suoi sentimenti e nelle sue sofferenze, fisiche e morali. Arte di creazione questa ben più elevata e assai più ardua che il *semplice ritrarre dal vero.*

E non meno che nel carattere generale sono nelle qualità speciali o più propriamente tecniche dell'arte dei due maestri, notevoli le differenze. E quanto nel definir quello in poche parole, altrettanto nell'analizzare queste fu preciso il Vasari, colla savia avvertenza di porle al confronto di quelle tradizionali nella maniera degli *artefici vecchi.* Loda egli giustamente Masolino perchè «aggiunse maestà alle figure, fece il panneggiare morbido e con belle falde di pieghe, trovò un poco meglio il girare

Digitized by Google

degli occhi » nelle teste delle sue figure, « e perchè cominciò a intender bene l'ombre ed i lumi.... fece benissimo alcuni scorti difficili...; nei volti delle femmine l'arie più dolci, ed ai giovani gli abiti più leggiadri...; ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente.... Le pitture sue sono sfumate ed unite con tanta grazia che le carni hanno quella maggiore morbidezza che si può immaginare. Onde se avesse avuto la perfezione del disegno.... si sarebbe potuto annoverare fra i migliori: perchè sono l'opere sue condotte con buona grazia, hanno grandezza nella maniera, morbidezza ed unione nel colorito, ed assai rilievo e forza nel disegno; sebbene non è in tutte le parti perfetto. »

Ma per le qualità speciali dell'arte di Masaccio ben più alto fa sentire le sue lodi il Vasari, scrivendo che « egli diè principio alle belle attitudini, movenza, fierezza e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio e naturale; il che fino a lui non aveva mai fatto niun pittore.... Fece molto meglio gli scorti, e per ogni sorta di vedute, che niun altro che infino allora fusse stato; e dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degl'ignudi i colori dei panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vero e naturale: il che è stato di grande utilità agli artefici e ne merita esser commemorato, come se ne fosse stato inventore; poichè invero le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte, e le sue vive, veraci e naturali. »

A me basterà rilevare che il dipingere di Masolino è per la *forza* e il *rilievo,* pur lodati dal Vasari, ben lungi da quello di Masaccio. In Masolino è senza dubbio già maggiore che nei giotteschi la conoscenza del chiaroscuro e delle proporzioni, ma il disegno non troppo corretto, timida e parziale l'imitazione del vero. In Masaccio è già compiuta la conoscenza del chiaroscuro, irreprensibile la scienza delle proporzioni, portato alla massima perfezione il disegno, larga, fedele ed energica la imitazione del vero, mirabile l'accozzo della naturalezza con la semplicità. Anche negli effetti della prospettiva, in genere, massime in alcuni scorci, si vede aver Masolino conseguito un notevole miglioramento; ma in Masaccio, oltre allo studio accuratissimo di ogni genere di effetti prospettici, è già squisito il sentimento dello spazio, qualità in lui originalissima e dote precipua dell'arte pittorica. Le vesti, che avvolgendosi intorno alla persona ricadono lunghe fino ai piedi o per terra, si delineano nelle figure di Masolino in bel modo, sì, ma un po' flaccide alla maniera dei giotteschi; mentre nelle figure di Masaccio si delineano in *poche e facili pieghe,* ampie e ben disposte, vigorosamente disegnate e largamente dipinte. Il colorito in Masolino è *morbido* e *unito,* ma nei chiari di alcune tinte rispetto agli scuri va attenuandosi fino a un'eccessiva trasparenza; in Masaccio è più vibrato nei suoi toni e di un giusto

Digitized by Google

e armonioso effetto nelle tinte. E una differenza anche maggiore è fra loro nel colorito delle carni e nelle forme del nudo: è quello meno solido in Masolino, più vigorose queste in Masaccio e con effetti di tale rilievo che delle sue figure non a torto fu detto parere più che dipinte da un pittore, modellate da uno scultore. Indizio eloquente che sull'arte di lui più che le tradizioni vigenti nelle scuole di pittura, ebbero efficace e benefica influenza l'esempio della scultura, più progredita per opera precipua di Donatello, e la scienza della prospettiva alla scuola del Brunellesco, validi impulsi allo studio del vero. Ed è questa una prova indiretta che fra Masolino e Masaccio non altro ci fu che un'iniziale, ma non intima attinenza di scuola.

❦

Nonostante le evidenti non meno formali che essenziali differenze tra l'arte di Masolino e di Masaccio, gli storici e i critici, che non tennero conto dell'attribuzione fatta delle diverse storie della Cappella Brancacci ai singoli autori dal Vasari, furono tra loro affatto discordi circa la parte che i due maestri avrebbero avuta nel dipingere gli affreschi di quella Cappella.

Delle differenti opinioni, chè lungo sarebbe e superfluo alla mia tesi voler parlare di tutte partitamente, prenderò in esame quelle dei due principali storici nostri, perchè essendo in perfetta opposizione tra loro, basterà che io provi esser l'una vera e l'altra erronea, per far ragione delle rimanenti.

Il Vasari assegnò a Masolino, oltre agli Evangelisti e le storie, che aveva dipinto nella volta e, in alto, sulle pareti della Cappella, le tre storie *Adamo ed Eva sotto l'albero della scienza, La Resurrezione di Tabita, Il Risanamento dello storpio* e *San Pietro che predica*. Ed è notevole l'attribuzione di questa ultima storia a Masolino, perchè, mentre le altre storie di lui erano o aggruppate nella parte superiore o disposte di seguito nella sezione mediana della parete sinistra della Cappella, solo essa era separata in qualche maniera dalle altre e riunita a quelle di Masaccio. E di Masolino è di certo, come proverò, quella storia, che il Milanesi gli attribuisce giustamente nel *Commentario* alla *Vita di Masaccio*.

E appunto su quella storia più che sulle altre di Masolino sono stati finora discordi fra loro gli scrittori d'arte, se dovesse credersi di lui, come opinano i più, o attribuirsi a Masaccio.

All'assegnazione che il Vasari faceva delle storie del Carmine ai due maestri, nonostante che fosse confermata, in genere, da quel che ne avevano scritto l'Albertini e il Borghini e, in specie il Baldinucci, si pose in assoluta opposizione il Cavalcaselle, attribuendo a Masaccio anche le

Digitized by Google

FIRENZE - CHIESA DEL CARMINE

(CAPPELLA BRANCACCI)

MASACCIO - IL TRIBUTO

Digitized by Google

Digitized by Google

storie di Masolino. Ammette bensì che fra quelle da lui rivendicate e le altre appartenenti senza dubbio a Masaccio esistono differenze di stile, di forma e di espressione. Ma di tali differenze si dà ragione col supporre che Masaccio siasi venuto via via rapidamente perfezionando nel-

MASOLINO. – *San Pietro che predica*

l'esecuzione del lavoro. L'ipotesi, affatto teoretica e perciò tutt'altro che persuadente, è in contradizione, come dirò poi, coll'ordine cronologico di fatti notorii.

A conferma dell'assegnazione, fatta dal Vasari, delle varie storie ai due maestri, io ebbi a indicare, alcuni anni fa [1]), un particolare carat-

[1]) *Arte e Storia*, 10 aprile 1891.

Digitized by Google

teristico, la diversa forma dei nimbi, non mai notata da nessuno prima di me, nè tenuta poi in verun conto dagli scrittori, che si sono occupati di quegli affreschi, fatta eccezione del Supino nelle sue lezioni di storia dell'arte nel R. Istituto degli Studii superiori, e del Pantini in una sua recente lettura su Masaccio.

Nella *Resurrezione di Tabita,* nel *Risanamento dello storpio* e nel *San Pietro che predica,* la figura di questo santo ci si presenta di profilo col nimbo tradizionale nelle scuole giottesche, dipinto in forma geometrica sulla parete, intorno alla testa dell'Apostolo. In tutte le storie di Masaccio le figure del Cristo e degli Apostoli, qualunque sia la loro posizione, di profilo, di tergo od alquanto obliqua, hanno sulla testa il nimbo dipinto in iscorcio.

Ora, per esempio, se le due storie della *Predica* e del *Battesimo* fossero di Masaccio, mal si capirebbe perchè delle due figure di San Pietro, ambedue di profilo, in un atteggiamento quasi identico, variato soltanto in ragione della scena, l'una fosse dalla stessa mano dipinta col nimbo geometrico e l'altra col nimbo prospettico. Nè potrebbe bastare a rendercene ragione la comoda teoria del Cavalcaselle, contro la quale stanno i seguenti fatti. Fra le opere da Masaccio dipinte prima degli affreschi della Cappella non poche ve ne erano, che vengono dallo storico Aretino molto lodate, in generale, per gli effetti della prospettiva e, in particolare, per i bellissimi scorti. È quindi verisimile che Masaccio avesse anche in quelle opere dipinto già i nimbi in iscorcio sul capo delle figure dei Santi. Ad ogni modo è certissimo che gli affreschi della Cappella furono da lui lasciati, non solo incompiuti, ma interrotti nella storia della *Resurrezione del nipote dell'imperatore.* È dunque ragionevole presumere, fino a prova in contrario, che questi furono gli ultimi affreschi da lui dipinti in Firenze; e che, essendo perciò l'affresco della *Trinità,* se non per intero, certo nella sua parte superiore, anteriore ad essi, com'era anche inducibile dai suoi caratteri, Masaccio aveva già dipinto i nimbi prospettici sulla testa dell'Eterno Padre, del Cristo, della Vergine e del San Giovanni [1]).

È vero bensì che intorno alle teste delle figure, che si presentano di faccia, come nelle storie di *San Pietro in cattedra* e di *San Pietro e San Giovanni che risanano con l'ombra gli attratti,* il nimbo si presenta in modo, che a

[1]) Ho avuto occasione di notare in un altro mio scritto che la parte inferiore dell'affresco, nella quale sono le figure dei due committenti, non fu dipinta contemporaneamente alla parte superiore, ov'è rappresentata la Trinità, e che ciò s'induceva così dalla manifesta diversità loro per carattere e per tecnica, come dal non essere uniforme l'intonaco, in cui sono le due parti dipinte. Le figure dei committenti appariscono come riportate, in modo affatto identico, in basso e ai lati dell'affresco; indizio non dubbio che esse furono dipinte più tardi sovra un nuovo intonaco.

Digitized by Google

prima giunta pare iscritto sulla parete; ma ponendo bene attenzione si vedrà come il nimbo, che in quei casi doveva di necessità avere tale conformazione, per nulla somigli a quello dei santi nelle storie di Masolino. Il nimbo è in queste sempre identico, alla foggia uniforme dei giotteschi,

MASACCIO. – *San Pietro che battezza*

mentre in quelle di Masaccio è sempre svariato, talora amplissimo, e anche quando si presenta di faccia, appare evidentemente come sospeso nell'aria dietro le teste.

Stabilito in modo indubitabile quali furono le storie dipinte da Masolino e quali da Masaccio (su quelle fatte poi a compimento della Cappella da Filippino oggi non può esservi incertezza di sorta), vediamo ora come venissero eseguite per ordine di tempo dai due maestri.

Digitized by Google

È noto che nel dipingere a buon fresco si suole procedere dall'alto al basso, a sezioni, l'una dopo l'altra, non però di necessità con successione immediata: è ovvio.

Masolino, dopo aver dipinto in alto le storie con gli Evangelisti, che a lui vengono attribuite dal Vasari, e sul tratto mediano della parete sinistra della Cappella le tre storie del *Risanamento dello storpio,* della *Resurrezione di Tabita* e dell'*Adamo ed Eva sotto l'albero della scienza,* procedè a dipingere, a destra dell'altare, la storia di *San Pietro che predica;* e finita questa, interruppe il proprio lavoro per andare in Ungheria, donde passò di poi a Castiglione d'Olona.

Ignoto è l'anno della sua partenza da Firenze, ma certo dovè essa coincidere con l'interruzione degli affreschi della Cappella. Dalla portata al Catasto del 1427 è dato peraltro arguire che non fosse troppo recente, avendovi il padre dichiarato che «Tommaso suo figliuolo sta in Ungheria», e accennato a un suo credito verso l'erede di Filippo Scolari, certo per lavori fatti a quest'ultimo nell'arte propria in quel paese. È dunque ragionevole riportare la sua partenza da Firenze per lo meno al 1425. E in quest'anno può benissimo essergli succeduto Masaccio che, avendo già dato saggio di sè nelle non poche opere anteriori a quegli affreschi, era certo fra i pittori del tempo ben meritevole gliene fosse allogata la prosecuzione. E succeduto a Masolino è probabile che prima di tutto, continuandone l'opera, dipingesse cominciando dall'alto, *San Pietro che battezza, San Pietro che distribuisce l'elemosina ai poveri* e *San Pietro e San Giovanni che risanano con l'ombra gli attratti,* insieme colle due storie del *Liberare gl'infermi* e del *suscitare i morti,* distrutte quando fu costruito l'altare. E che la seconda di tali storie sia di lui e non di Masaccio, basta a provarlo il nimbo in iscorcio. Ma anche prescindendo da esso è d'uopo riflettere che Masolino avrebbe ceduto in basso a Masaccio la parete che aveva intrapreso a dipingere in alto, per prendere a dipingere in basso la parete, sulla quale più in alto Masaccio aveva pur esso dipinto una sua storia. La quale alternativa non è ammissibile, perchè implica un fatto insussistente, che l'opera loro negli affreschi della Cappella fosse simultanea, mentre fu consecutiva, come asserì il Vasari, anche in ciò veritiero; e se ne hanno le prove in fatti indubitabili.

Ho già notato che nelle storie della Cappella l'opera di Masolino è affatto distinta da quella di Masaccio, e che le storie così dell'uno come dell'altro maestro sono anche disposte per ordine, senza interruzione, eccettuata quella del *San Pietro che predica,* solo perchè Masolino con essa interruppe il proprio lavoro, proseguito poi da Masaccio; benchè veramente anch'essa, ora disgiunta dalle altre, si riconnettesse alle storie dipinte in alto, senza distacco. E già da cosiffatto coordinamento respettivo delle storie dei due maestri sarebbe lecito indurre che nei dipinti della

Digitized by Google

parte superiore della Cappella, dal Vasari attribuiti a Masolino, Masaccio non avesse parte; e per necessaria conseguenza, data l'impossibilità che, mentre Masolino dipingeva nella volta e sulle pareti in alto, Masaccio dipingesse sulle pareti in basso, sarebbe lecito dedurne che nei primi affreschi della Cappella i due maestri non operarono insieme. Ma non volendosi prestar fede al Vasari, pur così esatto nell'attribuzione delle altre storie, e non potendosi aver la certezza se tutti quegli affreschi in alto fossero di mano di Masolino, si passi pur sopra a tale deduzione. Si dovrà peraltro ammettere che, mentre Masolino sarà venuto dipingendo le quattro sue storie superstiti sulle pareti, Masaccio, che pur non doveva essere da meno di lui nell'alacrità dell'operare, abbia dipinto per lo meno le prime sue storie sulla parete ov'è l'altare; nelle quali avrebbe già dato, non soltanto prova di una maggior valentia tecnica del maestro, o se meglio piace del compagno di lavoro, ma anche esempio dei nimbi in prospettiva. Certo un artista oramai provetto, com'era allora Masolino, può trovar difficoltà, se pur lo volesse, non dico a rivaleggiare con chi dà segno di maggiore valentia, anche soltanto a modificare, nel fondo, la propria maniera. Ma è poco naturale che Masolino, se Masaccio avesse ivi dipinto insieme con lui, non ne prendesse il nuovo modo di dipingere i nimbi, cercando di avvantaggiarsi, se non in altro, in quel miglioramento, dovuto a un'innovazione puramente tecnica di linee, che teneva all'evoluzione dell'arte più che non fosse una prerogativa dell'artefice, e segnava un progresso manifesto nello studio scientifico del vero.

È inoltre da riflettere che Masaccio aveva già, prima degli affreschi della Cappella, dipinto tutte quasi le opere ricordate dal Vasari, affatto indipendente da Masolino, dandovi prova di tale abilità che a lui fu subito allogato il proseguimento degli affreschi, non appena li lasciò quegli interrotti per la sua andata in Ungheria.

Da questi fatti indubitabili o presumibili, posti in relazione col fatto certissimo che Masolino, pure in ciò sempre identico nell'arte sua, continuò a dipingere i nimbi nella forma usata per l'innanzi anche negli affreschi di Castiglion d'Olona, è ragionevole indurre che ben poca comunanza nell'arte vi fosse tra i due maestri, mentre nè per dati storici di fatto, nè per intrinseche ragioni d'arte è possibile ammettere fra loro altro che un'*iniziale,* ma non *intima* attinenza di scuola. In quel risveglio che l'arte, nella seconda decade del secolo XV, cominciò in ogni suo ramo a risentire con una tendenza rapida verso il proprio rinnovamento, ben altre influenze da quella di un maestro non ancor libero dalle tradizioni di scuola, dovettero, come ho accennato per incidenza, esercitarsi sull'originale e precocissimo ingegno di Masaccio, dotato di un sentimento così profondo della natura. Masolino, per quanto fosse a capo dei seguaci della vecchia maniera, al confronto di un Brunellesco e di un Donatello,

Digitized by Google

per tacere di altri insigni artefici contemporanei, era, e rimase sempre, come oggi direbbesi, un *arretrato.* E anche in questo fu nel vero il Vasari, scrivendo che Masaccio « cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmine di Fiorenza la Cappella de' Brancacci, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigia di Filippo e di Donato, ancorchè l'arte fusse diversa. »

B. MARRAI.

LA TAVOLA DI MASACCIO

ORA NELLA R. GALLERIA DI BELLE ARTI

Data la perdita veramente deplorevole della tavola già nella chiesa del Carmine a Pisa, di cui non rimangono adesso che pochi frammenti, una importanza tutta speciale acquista quella della *Concezione,* conservata nella nostra Galleria delle Belle Arti, sebbene guasta dal tempo e da restauri poco fortunati.

All'inizio della vita dedicata a Masaccio, il Vasari ci fa sapere che è da attribuirsi al maestro « una tavola fatta a tempera nella quale è una Nostra Donna in grembo a Sant'Anna, col figliolo in collo; la quale tavola è oggi in Sant'Ambrogio di Firenze, nella cappella che è allato alla porta che va al parlatorio delle monache. » [1]).

I critici d'arte intenti ad accapigliarsi sulla maggiore o minore probabile autenticità dei grandi cicli pittorici attribuiti dalla tradizione a Masaccio, non si curaron troppo della nostra tempera proveniente da Sant'Ambrogio, la quale sulla fede del Vasari venne generalmente riconosciuta di Masaccio e considerata come un'opera giovanile di lui. Nè noi vogliamo impugnare l'attribuzione comune, ma solo, dopo un attento esame delle particolarità stilistiche, far notare come questa attribuzione non sia poi del tutto sicura, e come ad ogni modo si contraddicano quei critici e storici d'arte, i quali pur dando la *Concezione* a Masaccio assegnano poi a Masolino altri affreschi che colla tavola delle Belle Arti hanno la più stretta affinità.

La tavola per quanto non abbia dato luogo a critiche battagliere, è a tutti ben nota, e ciò ci dispensa dal farne descrizione minuta. La Vergine è rappresentata seduta sul gradino più basso di un trono (e non in grembo a Sant'Anna come dice il Vasari e ripete il Cavalcaselle) e regge con ambe le mani sulle ginocchia il Bambino, in atto di benedire. In-

[1]) *Opere di Giorgio Vasari,* a cura di GAETANO MILANESI, Vol. II, pag. 290.

Digitized by Google

La Concezione
(Galleria dell'Accademia di Belle Arti)

Digitized by Google

dossa una veste rossa e su questa un gran manto turchino ad orlatura d'oro. I capelli sono di un biondo chiaro, divisi sulla fronte e coperti in gran parte da un panno che dalla nuca le cade sulle spalle e sul petto. Dietro la Vergine sopra un gradino più elevato del medesimo trono siede Sant'Anna, vestita a guisa di monaca con bende bianche attorno al volto e al collo, tutta avvolta in un ampio manto rosso. Tiene la destra sulla spalla della Vergine e l'altra mano librata sul capo del Putto in atto di benedirlo. Il gruppo a guisa di piramide risalta su un tappeto di broccato intrecciato d'oro che tre angeli sorreggono in alto pei lembi, mentre ai lati del trono altri due angioli in atto di adorazione spargono coi turiboli profumo d'incenso. Tutte le figure sono nimbate. Sopra un gradino, proprio alla estremità inferiore della tavola sta scritto:

AVE | MARIA | GR(A)TIA | PLENA | DOMINUS | TECUM | BE(N)EDICTATU

Lo Schmarsow [1]), il quale ha dedicato al quadro dell'Accademia alcune pagine dense forse di soverchia erudizione, nota però con acume come, riguardo alle particolarità di stile, esso possa a buon dritto esser riavvicinato ai primi affreschi eseguiti dall'artista contestato della Cappella Brancacci, giacchè infatti la testa della nostra Vergine ricorda assai quel tipo ideale femmineo della Eva innanzi il peccato, mentre il volto severo di Anna, sebbene rappresentata di faccia, trova un certo riscontro nel rigido profilo di Tabita resuscitata. E si potrebbe spinger più oltre il raffronto notando nelle due composizioni una stessa gamma di colore e certe particolarità tecniche speciali, come il volger delle mani, peculiari all'arte di colui che il Vasari designa per Masolino. In una parola crediamo di non andar troppo oltre affermando che la vera paternità della tavola non si potrà stabilire se non quando si possa con sicurezza affermare chi sia l'autore del celebre affresco del Carmine, se il maestro o lo scolaro, Masolino o Masaccio.

Il Cavalcaselle, il quale a parer nostro, ha fatto una terribile confusione fra le opere dei due artisti, forse per voler restare troppo ligio al Vasari riguardo agli affreschi di S. Clemente, nota come oltre le differenze di stile e di maniera che si riscontrano paragonando i vari affreschi della Cappella Brancacci fra loro, si notino diversità non meno sensibili fra le varie parti di una singola composizione, e cita a questo proposito la *Risurrezione di Tabita,* ove nelle due figure di gentiluomini che attraversano la piazza si nota il fare di Masolino, mentre in altre parti, specialmente nella *Guarigione dello Storpio,* è un'arte e una maniera più grandiosa, più propria o affatto particolare a Masaccio [2]).

[1]) AUGUST SCHMARSOW, *Masaccio-Studien* (Kassel, 1895-99), v. libro III, pag. 43-50.
[2]) CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della Pittura in Italia,* vol. II, pag. 295.

Digitized by Google

L'osservazione del Cavalcaselle è venuta pure a noi spontanea alla mente nello studiare la tavola dell'Accademia. Anche qui abbiamo due maniere distinte, due modi di fare del tutto diversi. Nei volti della Madonna e degli angioli è una certa dolcezza di espressione, nelle vesti è un piegare più facile, tutto mostra un fare aggraziato e gentile, mentre al contrario il Putto ignudo benedicente, simile a un piccolo atleta, dalle forme piene e un po' rudi, e ancor più la figura di Anna, largamente modellata, come scultorea, fa pensare a un artista ben più robusto il quale abbia fatte sue le importanti conquiste raggiunte allora nel ramo affine della plastica.

Comunque *sub judice lis est,* e la controversia rimarrà aperta e rimarrà adito alle più svariate impressioni soggettive, finchè provvidenziali notizie non gettino luce meridiana sul quel grande problema che è la Cappella Brancacci, di cui ognuno pretende aver in mano la soluzione. Il Cavalcaselle, e citiamo l'opinione più autorevole in proposito, pur dando la tavola dell'Accademia a Masaccio sulla fede del Vasari, osserva poi che essa pei suoi caratteri artistici ha molta affinità coi lavori eseguiti da Masolino a Castiglione e da Masaccio in S. Clemente a Roma, e con questa esplicita affermazione conferma, anzi giustifica i nostri dubbi in proposito.

Fra l'arte di Masaccio e l'arte di Masolino può stabilirsi presso a poco lo stesso rapporto che corre fra quella di Raffaello e l'arte di Pietro Vannucci. Masaccio, per ricordare le giuste parole del Berenson[1]) « prit pour point de départ le point d'arrivée de Masolino », donde la difficoltà di riconoscere e dividere con taglio netto l'opera del maestro provetto da quella dello scolaro adolescente, il quale fornito di robusto e potente ingegno cominciava a muovere i primi passi.

PAOLO D'ANCONA.

I DISEGNI DI MASACCIO

Dobbiamo francamente confessare di aver trovato questo argomento assai *arido* e *scabroso,* inquantochè dei disegni che nelle principali collezioni d'Europa vengono attribuiti a *Masaccio, nessuno* può con fondata ragione, ritenersi veramente *autentico!*

Esaminando le belle riproduzioni al carbone che dei detti disegni ha

[1]) BERENSON, *Quelques peintures méconnues de Masolino da Panicale* (in *Gazette des Beaux-Arts,* anno 1902).

Digitized by Google

eseguito la Casa Braun [1]), abbiamo provato una vera delusione nel constatare come fra essi *nemmeno uno* abbia caratteristiche tali da potersi ritenere di mano del grande riformatore della pittura in Toscana.

In questa rapida rassegna seguiremo, come il più pratico, l'ordine alfabetico delle nazioni in cui si trovano i disegni, riferendoci alla numerazione del Catalogo Braun.

FRANCIA

LILLA – *Museo Wicar*

(Fotogr. Braun, dal n.° 72002 al n.° 72010)

Quasi nessuno di questi *nove* disegni crediamo possa ritenersi per originale di *Masaccio.*

Infatti, i numeri: 72002 (L'evangelista San Luca); 72004 (Tre figure panneggiate); 72009 (Quattro figure sedute); sono evidentemente di *Filippino Lippi;* anzi il primo ed il terzo sembrano studii per gli « Evangelisti » dipinti sulla vôlta della Cappella Strozzi nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze.

I numeri: 72003 (Una figura giacente ed altra seduta); 72006-72007 (Studi di tre nudi, tanto nel *recto,* quanto nel *verso*); 72008 (Tre figure panneggiate); rammentano, più o meno, la maniera di *Filippino* e secondo il Berenson sarebbero di mano di *David Ghirlandaio* [2]).

Il n.° 72005 (classica e caratteristica testa virile, senza barba) venne dal Müntz [3]) attribuita al *Mantegna,* dandone una buona riproduzione.

Il n.° 72010 (nudo seduto volto a sinistra) ha molta analogia con la maniera di *Piero Pollaiuolo.*

PARIGI – *Museo Nazionale del Louvre*

(Braun, n.i 62100 e 62101)

Questi due disegni rappresentanti; l'uno: « la storia del *Tributo* » della Cappella Brancacci e l'altro « i quattro piccoli specchi dei pilastri » della stessa Cappella, due riguardanti « Adamo ed Eva » (di Masaccio e Masolino) e due « San Pietro » (di Filippino), non sono che deboli copie del secolo decimottavo!

---

[1]) Cfr. *Catalogue général des reproductions inalterables au charbon d'après le chefs-d'œuvre de la peinture dans les Musées d'Europe, les galeries et collections particulières le plus remarquables.* Maison Ad. Braun & C.ie, Paris, Rue Louis-le-grand 18, 1896.

[2]) B. BERENSON, *The Drawings of florentine painters.* London, 1903. Vol. II, pag. 44, n.° 836, 837 e 840.

[3]) E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* Paris, 1889. Vol. I, p. 152.

Digitized by Google

GERMANIA

Monaco di Baviera – *R. Gabinetto dei disegni e delle stampe*

L'unico disegno che vi si trova attribuito a *Masaccio,* non è stato riprodotto dal Braun, lo troviamo però nella splendida pubblicazione del D.r Schmidt [1]). Esso rappresenta quattro figure virili dirette a destra fra cui una in costume di frate ed una di guerriero. Purtroppo anche questo disegno, oltre essere piuttosto debole, appare persino posteriore al quattrocento!

Fig. 4

INGHILTERRA

Londra – *British Museum*

(Braun, n.° 73030)

Rappresenta, nel *recto;* due figure, l'una panneggiata stante e l'altra nuda seduta; nel *verso* un guerriero seduto di faccia ed una figura ammantata in atto di leggere.

Secondo il nostro modo di vedere ricorderebbe molto la maniera di *Filippino,* ma il Berenson lo attribuisce a *David Ghirlandaio* [2]).

Windsor – *Biblioteca Reale*

(Braun, n.° 79145)

Rappresenta uno studente fiorentino seduto, in atto di scrivere. Questo disegno potrebbe indifferentemente attribuirsi a qualcuno dei buoni maestri fiorentini probabilmente allo stesso maestro che ha disegnato la figurina nella carta degli Uffizi 120^{v} *recto.*

ITALIA

Firenze – *R. Galleria degli Uffizi*

Braun n.° 76300. – Rappresenta un patriarca stante di faccia, facendo un gesto con la mano destra. Trovasi esposto al n.° 74 (cornice 69) sotto il nome di ***Filippino.***

[1]) Dr. W. Schmidt, *Handzeichnungen alter Meister im K. Kupferstich-Kabinet zu München.* München, 1884, tavola 133.

[2]) Berenson, *Opera citata.* Vol. II, pag. 44, n.° 843.

Digitized by Google

Braun n.° 76301. – Rappresenta un *Apostolo* stante di faccia, con un libro in mano. Trovasi esposto al n.° 73 (cornice 20) sotto la vecchia attribuzione, ma ci sembra anch'esso di maniera filippinesca.

Braun n.° 7711 e 7712. – Il primo corrisponde al n.° 118^{r} *recto* ed il secondo al *recto* del n.° 120^{r}.

In ambedue queste carte (esposte nella cornice 20), trovasi disegnato, a penna e acquerello, uno studente fiorentino in atto di leggere e di scrivere. Le riproduzioni che se ne danno nelle figure *B* e *C*, sono quelle che si trovano nel *recto* delle due carte, le quali sono per tradizione attribuite a Masaccio.

Fig. *B*

Anche nel *verso* di ciascuna carta si trova disegnata una figura simile di studente in atto di scrivere (la figura *A* è quella che trovasi nel *verso* del n.° 118^{r}); ma una comparazione con altri disegni della nostra raccolta indurranno con noi gli studiosi a togliere al grande pittore la paternità di queste figurine le quali per una maggior eleganza nel segno e nell'insieme e per la interpretazione del vero non scevra di qualche ricercatezza, accusano l'arte più progredita della seconda metà del secolo XV.

A qualcuno è sembrato di riconoscere in questi disegni una certa affinità con la serie di circa 50 carte della scuola di *Antonio Pollaiuolo* (esposta negli Uffizî nelle cornici dal n.° 33 al 39); evidente invece è per noi la differenza, perchè mentre quelli sono tracciati così timidamente da tradire la mano di un debole copiatore, le nostre quattro figurette all'inverso sono disegnate con un contorno così fermo e sicuro da dar loro tutta l'impronta dell'originalità.

Il sig. Sidney Colvin, nella sua interessante illustrazione: *A florentine Picture-Chronicle,* (Londra 1898) si è ingegnato di dimostrare che tanto la *serie* degli Uffizî come quella del British Museum appartengono ad un medesimo disegnatore, cioè a *Maso Finiguerra*. Se noi dovessimo esporre

Digitized by Google

in proposito la nostra modesta opinione, diremmo francamente di non esser persuasi delle conclusioni del sig. Colvin sembrandoci che ambedue le *serie* siano di *due mani diverse* e che provengano dalla bottega di Antonio Pollaiuolo.

Fra le fotografie del Braun non si trova il disegno 305 (esposto nella cornice 20). Questa figura ammantata, dall'insieme grandioso e dalle pieghe facili e sciolte, disegnata leggermente allo stile d'argento su carta tinta, con pochi e ben distribuiti lumi di biacca, viene dal Berenson assegnata al Granacci [1]).

Fig. C

Nel catalogo Braun non si trovano neppure indicate le riproduzioni di due altri disegni attribuiti a *Masaccio* ed esposti, insieme coi precedenti, nella cornice 20, cioè il n.° 75, rappresentante una figura ammantata volta a destra ed il n.° 77, giovine uomo ammantato volto a sinistra. Ambedue però ci sembrano così fiacchi da ritenerli indegni del grande Maestro.

Venezia – *R. Galleria*

Braun n.° 78026. – Disegno rappresentante « la consacrazione di un vescovo ». A nostro avviso l'attribuzione di questa carta a *Masaccio* è affatto arbitraria. Il suo stile e la elaborata esecuzione a bistro e biacca, senza contorni, ce la fanno ritenere per una copia tratta da un'opera del cinquecento.

P. N. Ferri.

[1]) B. Berenson. *The drawings of the florentine painters.* Vol. II, pag. 52, n°. 941.

Digitized by Google

LA TAVOLA DI MASACCIO PEL CARMINE DI PISA

Scrive il Vasari nella prima edizione delle sue Vite: « (Masaccio) a Pisa fece nella chiesa del Carmino, in una cappella del tramezo, una tavola con infinito numero di figure piccole et grandi, tanto accomodate et sì bene condotte che alcune ve ne sono che appariscono modernissime » [1]). A questa brevissima descrizione, nell'edizione del 1568 – quando forse egli aveva avuto agio di considerare e studiare meglio il quadro nella dimora che fece in Pisa l'anno 1562 – sostituiva la seguente: « Nella Chiesa del Carmine di Pisa, in una tavola che è dentro a una cappella del tramezzo, è una nostra Donna col figliuolo ed a piedi sono alcuni Angioletti che suonano, uno de' quali, suonando un liuto, porge con attenzione l'orecchio all'armonia di quel suono. Mettono in mezzo la nostra Donna San Piero, San Giovan Battista, San Giuliano e San Niccolò; figure tutte molto pronte e vivaci. Sotto, nella predella, sono di figure piccole, storie della vita di quei santi, e nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Christo; et in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo, tanto belli, che non si può meglio desiderare, e gli uomini della corte di que' tre re sono vestiti di varij habiti che si usavano in que' tempi. E sopra, per finimento di detta tavola, sono in più quadri molti santi intorno a un Crucifisso » [2]). La descrizione del Vasari era la sola traccia che rimanesse di quella tavola, quando, alcuni anni or sono, il cav. Tanfani pubblicò notevolissimi documenti [3]) che oggi si ristampano in questo fascicolo. Per essi si sa che Giuliano di Colino degli Scarsi, notaro da San Giusto, avendo fatto costruire a Pippo di Giovanni da Gante una cappella nella chiesa del Carmine, ne allogò a dipingere la tavola a Masaccio. Questi la cominciò a colorire il 19 Febbraio del 1426; il 26 di Dicembre dello stesso anno riceveva in pagamento il resto degli 80 fiorini dovutigli, ma la tavola non era ancora compiuta. La cappella e l'altare di marmo dovevano terminarsi, per contratto, nel Gennaio del 1427, ed è probabile che allora anche la tavola fosse terminata e messa a posto. Quanto tempo vi durasse non lo sappiamo. Lo Schmarsow [4]) riferendosi al Da Morrona, afferma che nel 1750 la tavola non

[1]) *Le Vite*. Firenze, 1550, I, pag. 285-286.

[2]) *Le Vite*. Firenze, 1568, II, pag. 292.

[3]) *Donatello in Pisa*. Documenti pubblicati da L. Tanfani Centofanti. Pisa, Mariotti, 1887. Cfr. anche del medesimo le *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani*. Pisa, 1898, pag. 177 seg.

[4]) *Masaccio-Studien*. II. Kassel, 1896, pag. 78 nota 1.

Digitized by Google

era più a suo posto. Infatti il Da Morrona ci dice: « Nella Sagrestia (del Carmine) è una tavola con tre figure; la Madonna in trono assisa, San Giovanni a destra e San Pietro dall'altro lato. Chi osserva quest'opera simmetricamente disposta all'uso de' primi luminari dell'arte vi scorge la grandiosità dello stile e caratterizza il San Pietro per una figura di sommo merito, superiormente alle altre, onde resta indeciso se tutto il dipinto una sola mano condusse. I due Angeli in alto vi furono aggiunti, come dall'innestamento dell'asse ben si rileva. Non sarà inutile di esporre a tal proposito che il Baldinucci ed il Borghini ricordano un quadro che colorì Masaccio primo ritrovatore della buona maniera per la Chiesa del Carmine di Pisa, con la Vergine, varî santi ed alcuni angeletti ai piedi in atto di suonare; e che nella predella dell'altare erano alcune storie di quei santi in piccole figure, e nel mezzo la Visitazione de' Re Magi. Accennano inoltre un santo Vescovo, dipinto presso la porta che mette in convento dallo stesso Masaccio.... ma tali dipinture or più non esistono » [1]). Il confuso ragionamento del Da Morrona e le notevoli differenze fra la tavola di Masaccio, nella descrizione del Vasari, e questa con la Vergine e due soli santi, Giovanni e Pietro, ci fanno dubitare della loro identità. E questi dubbi sono afforzati dalle seguenti parole del Titi: « Nella Sagrestia, il quadro posto ad un altare.... nel quale vi è effigiato San Pietro e San Giovanni e la Vergine santissima ed il bambino Gesù *è opera di Antonio Sogliani,* e benchè non sia una delle più belle opere che sieno uscite dai suoi delicatissimi pennelli, ciò non ostante osservandola in ogni sua parte, ha il suo pregio » [2]). Il quadro in questione è stato posto recentemente nella parete destra della Chiesa, in alto, tra il secondo e il terzo confessionale: tolti i due Angeli che vi erano stati aggiunti ha ora una forma quadrata: nel resto corrisponde perfettamente alle descrizioni del Da Morrona e del Titi, e conferma la giustezza della nostra supposizione.

Non sappiamo dunque – e poco c'importa – quando la tavola di Masaccio lasciasse il bell'altare in marmo costruito da Pippo di Giovanni. Poichè la cappella era addossata al tramezzo del coro, l'altare sarà stato disfatto quando la chiesa fu ridotta nella forma attuale. Purtroppo « dello infinito numero di figure piccole e grandi » che componevano la tavola, a noi sono pervenuti pochi frammenti. Augusto Schmarsow, il più diligente investigatore delle opere di Masaccio, enumera: il San Paolo del Museo Civico di Pisa (Sala VI, n. 27); il Sant'Andrea della collezione

---

[1]) Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno.* Livorno, 1812, 2ª ediz., III, pag. 278. La 1ª edizione è del 1789-1793.

[2]) *Guida per il passeggiere istruito,* ecc. Lucca, 1751, pag. 229. Cfr. R. Grassi, *Descriz. stor. e art. di Pisa.* Pisa, 1837, III, pag. 167.

Digitized by Google

del conte Lanckorónski in Vienna; quattro santi – Girolamo, un vescovo e due monaci carmelitani – posseduti da Charles Butler ed esposti nella New Gallery nell'inverno 1893-94; e finalmente l'Adorazione dei Magi, la Crocifissione di San Pietro e la Decollazione del Battista, che facevano parte della predella e nel 1880 passarono dalla Raccolta del marchese Gino Capponi nel Museo di Berlino (Num. 58 *A*, 58 *B*).[1]).

Fig. 1. – *San Paolo*
(Museo Civico di Pisa)

Il San Paolo di Pisa – che la *Miscellanea* è lieta di pubblicare per la prima volta (fig. 1) – pervenne al Museo Civico dall'Opera della Primaziale, alla quale fu lasciato, nel 1796, con altri quadri, dal canonico Zucchetti. Un'iscrizione del XVII secolo, scritta nel tergo della tavola, la dice: « Opus Masaccij a Castro S. Iohannis Vallis Arni, etc. » La tavoletta era di forma centinata, misura 0,51 cm. in altezza e 0,30 in larghezza, ed ha il fondo dorato. Queste particolarità, che hanno perfetto riscontro nel Sant'Andrea della collezione Lanckorónski (Schmarsow, II, tavola 10), consentono l'ipotesi che ambedue le tavolette abbiano

[1]) Il De Fabriczy (*Recherches nouvelles sur Donatello, Masaccio, etc.*, nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, pag. 329) si dimanda se anche un San Paolo, posseduto dal Bayersdorfer, facesse parte della tavola di Pisa? Di questo San Paolo, che altri mi descrive come « una vecchia copia o un quadro tutto ridipinto » sembra sieno perdute le tracce.

Digitized by Google

la medesima provenienza. Secondo lo Schmarsow facevano parte del coronamento superiore della tavola del Carmine dove, come dice il Vasari, erano « in più quadri molti santi intorno ad un Crocifisso », mentre i quattro santi della collezione Butler, anch'essi su fondo d'oro (Schmarsow, II, tav. 11) sarebbero stati adoperati nei pilastri della cornice. Con tuttociò, solamente pei tre frammenti di Berlino abbiamo la certezza assoluta che provengano dalla predella della tavola pisana (fig. 2). E la loro

Fig. 2. - Predella della tavola di Pisa
(Museo di Berlino)

importanza aumenta pel fatto che essi – opera sicura e datata di Masaccio – sono contemporanei alla seconda serie degli affreschi della Cappella Brancacci, nella quale Masaccio dette la misura del proprio genio nel pieno sviluppo. Benchè lo Schmarsow inclini a considerare questi affreschi come eseguiti da Masaccio nell'ultimo soggiorno in Firenze, dopo la tavola di Pisa, non è probabile che in tutto il 1426 l'artista attendesse soltanto a lavorare pel notaro pisano, e se non m'inganno, le parole « et promissomi non fare altro lavoro che prima non sarà compiuto questo » scritte da Giuliano di Colino il 15 ottobre di quell'anno, fanno intendere che la lentezza del lavoro proveniva dall'occupazione soverchia. Si pensi infatti che tra il 1426 e il 1427 oltre la tavola di Pisa Masaccio eseguì gli affreschi nella Cappella Brancacci e nel Chiostro del Carmine,

Digitized by Google

e la Trinità per la chiesa di Santa Maria Novella. E che la predella Berlinese sia contemporanea alla storia del Tributo mi sembra dimostrato per l'evidente analogia dei tipi e dello stile e per la sorprendente similglianza di alcuni particolari. Si confronti ad esempio la figura del Carnefice che si appresta a decollare il Battista con la figura del messo romano che dimanda a Cristo il tributo, e il paesaggio nello sfondo dell'Adorazione dei Magi col paesaggio in mezzo al quale Cristo pronunzia le solenni parole Evangeliche. E per la scena della Crocifissione di Pietro possiamo avere un'idea del come Masaccio avrebbe continuato i suoi affreschi, se il viaggio di Roma e la morte precoce non gliel'avessero impedito.

La superiorità di queste tre tavolette sulle due del San Paolo e del Sant'Andrea come si spiega? Crowe e Cavalcaselle, a proposito del San Paolo, non esitano a dichiararlo « un lavoro che potrebbe essere stato fatto da qualche scolare e forse da Andrea di Giusto » [1]). Il Bode ed il Berenson perciò non ammettono tra le opere di Masaccio il San Paolo di Pisa [2]). Invece lo Schmarsow afferma che la tavoletta rivela « die malerische Freiheit des Meisters, der eine breite, locker um den Leib geschlagene Draperie bevorzugt, genau so wie die Apostelschaar um Christus in der Cappella Brancacci und Petrus bei der Almosenspende sie aufweisen » (II, pag. 78) e ne spiega la forte opposizione di luce ed ombra per l'altezza in cui la tavoletta doveva essere collocata, dichiarando inoltre che le diversità tra essa e la predella possono essere giustificate dalla differenza del tempo in cui furono eseguite: nei primi mesi del 1426 la prima, negli ultimi la seconda (II, pag. 81). Piuttosto che ammettere un'ipotesi così strana e improbabile – perchè la differenza di tempo non è tale che implichi una così notevole differenza di stile – (e si noti che nella fotografia la tavoletta di Pisa fa molto miglior figura che nell'originale) mi sembra si potrebbe tornare all'opinione del Cavalcaselle, opinione oggi confortata dal fatto che in realtà Andrea di Giusto aiutò il maestro in questo lavoro. A meno che il San Paolo e il Sant'Andrea non abbiano mai fatto parte della tavola del Carmine. « Due quadri di legname dipintovi uno sam Piero e uno sancto Pagholo di mano di Masaccio » sono ricordati negli Inventari Medicei [3]), e altri simili ne saranno esistiti. Il San Paolo di Pisa è su fondo dorato: la predella di Berlino

[1]) *Storia della pittura italiana*. II, 1883, pag. 328.

[2]) Cfr. *Cicerone*, ediz. 8ª del 1901 e BERENSON, *The florentine painters of the Renaissance*, 2ª ediz., 1900.

[3]) MÜNTZ, *Les collections de Médicis au XV^e siècle*. Paris, 1888, pag. 58.

Digitized by Google

invece no, nè probabilmente la parte centrale della tavola. Ma questo argomento – che avrebbe il suo peso – è purtroppo malsicuro. Della parte centrale della tavola sappiamo soltanto quanto ci ha descritto il Vasari. Lo Schmarsow suppose (II, pag. 85 nota 1) che Giuliano di Colino comandasse a Masaccio il quadro dopo che Gentile da Fabriano ebbe compito, nel 1425, la tavola per Castello Quaratesi: quasi sospettando che fra le due tavole fosse qualche rapporto. Allora della tavola Quaratesi non si conoscevano che i quattro santi nella Galleria degli Uffizi, oggi la parte centrale (La Vergine col Bambino) è stata ritrovata nella Università di New Haven [1]), ma in verità non aiuta molto a immaginare quale fosse la tavola di Pisa. In questa un particolare sorprende, non nuovo ma abbastanza raro nelle tavole fiorentine del tempo: quegli « angioletti che suonano, uno dei quali, sonando un liuto, porge con attenzione l'orecchio all'armonia di quel suono ». Nel volume « Florentiner Bildhauer der Renaissance » Guglielmo Bode [2]) riproduce uno stucco del South Kensington Museum, che attribuisce a Donatello e che rappresenta la Vergine col putto in braccio seduta su un trono sotto la profonda vòlta di un porticato; ai lati della Vergine sono in atto di adorazione due santi, e sui gradini del portico due angioli che suonano e che rispondono mirabilmente, per l'attitudine, agli angioletti descritti dal Vasari. Dello stesso stucco esiste una replica, posseduta dal dr. W. Weisbach di Berlino; in essa invece dei santi compaiono altri due angioli, ed è quella che, grazie alla cortesia del Bode, pubblichiamo (fig. 3). L'architettura del fondo, che in certo modo ricorda quella della Trinità in Santa Maria Novella, la figura del Bambino dalle forme massicce e paffute, come nell'Adorazione dei

Fig. 3. – *La Vergine in trono con angioli*
(Berlino – Proprietà Weisback)

[1]) Riprodotta anche da A. Venturi nella nuova edizione delle *Vite di Gentile da Fabriano e del Pisanello*. Firenze 1896.

[2]) Berlin, 1902, pag. 101; la riproduzione a pag. 102.

Digitized by Google

Magi di Berlino, la corrispondenza fra questi stucchi e la descrizione Vasariana, finalmente il fatto che nel 1426 Donatello era in Pisa e frequentava Masaccio e gli serviva di intermediario e di testimone nei pagamenti – sono questi elementi sufficienti a legittimare l'ipotesi che si presenta spontanea: che cioè esista una qualche relazione tra gli stucchi donateschi e la parte centrale della tavola di Masaccio? L'ipotesi è troppo seducente perchè tocchi confutarla a chi l'ha presentata. In ogni caso, i documenti pisani ci rivelano l'intimità del più grande scultore della prima Rinascita con Masaccio; le relazioni di questo col Brunelleschi erano già note per più testimonianze.

GIOVANNI POGGI.

DOCUMENTI

Maso dipintore soprascritto àne avuto da me in contanti in bottegha mia fiorini diecie, cioè lire 40 di grossi, presenti dicto maestro Antone priore, et frate Bartholomeo d'Ulivieri, soprascritto, et Taddeo di Tomazo ferrovecchio di Pisa, a dì 20 di ferraio soprascritto (st. com. 1426) — f. x. Àli confessati per carta.

Àne avuto Mazo soprascritto da me in contanti fiorini quindici di lire 4 quactro a grossi ciaschuno, sonno in tucto lire 60; ebbeli da me in botegha mia presenti maestro Antone priore del Carmino et frate Bartholomeo da Firenze sopriore, et carta ne fe' ser Piero notaro soprascritto a dì 23 di marzo 1426 — f. xv. La carta rogò ser Piero soprascritto sotto la loggia coperta in capo alla piaza di S. Bastiano, presenti dicto priore et frate Bartholomeo soprascritto, a dì soprascritto.

Àne avuto Mazo soprascritto da me contanti fiorini diecie in grossi in botegha mia, li quali di presente pagò a maestro Donatello marmoraio da Firenze. Carta n'appare per ser Piero notaro soprascritto a dì 24 di luglio 1427 (st. com. 1426) — f. x.

Àne avuto maestro Mazo soprascritto da me fiorini vinticinque d'oro, et promissomi non fare altro lavoro che prima sarà compiuto questo, et facto me n'à carta, et per lui furono pagatori Victorio vocato Iohanni suo fratello, et maestro Leonardo picchiapietre di Vitale di Pardino da Pietrasanta habitante in Pisa, ciaschuno in solido alla pena di fiorini 100, rogata per ser Piero soprascritto a dì xv d'ottobre 1427 (st. com. 1426) — f. 25.

Àne avuto Mazo soprascritto da me contanti lire tre in via al cantone della torre de' Leuli, che li diè a uno sarto che disse li avea facto uno giubbarello, a dì 9 di novembre 1427 (st. com. 1426) — l. 3.

Digitized by Google

Àne avuto Mazo soprascritto da me contanti in botegha mia presente maestro Donatello picchiapietre, fiorini uno, cio' lire 4, che li diè a uno suo garsone quini presente, a dì 18 di dicembre 1427 (st. com. 1426) — l. 4.

Àne avuto Andrea di Iusto da Firenze suo garzone per sua commissione grossi 30 a dì 24 di dicembre 1427 (st. com. 1426) — l. 8 s. 5.

Àne avuto dicto Mazo da me contanti fiorini xvj, soldi xv pagaili a llui nel capitolo del Carmino di Pisa presenti maestro Antone priore del Carmino soprascritto, et ser Piero di ser Benenato notaro soprascritto, et Prinzivalle di Lorenzo d'Arrigho di ser Locto orafo, et Taddeo di Tomazo ferrovecchio citadini pisani, et ser Piero soprascritto fu rogato come lui ebbe dicta partita di fior. 16, sol. 15 per compimento di dicti fior. 80, riserbandomi ragione contra di lui che la taula mi debbia consegnare compiuto (*sic*) a loda di dicto maestro Antone, questo dì 26 di dicembre 1427 (st. com. 1426) — f. 16 s. 15.

(R. Archivio di Stato in Pisa. *Archivio dell' Opera del Duomo.* — Archivi privati, Vacchetta di dare e avere di Giuliano da S. Giusto, c. 183).

A complemento delle notizie che noi pubblichiamo dal volume (*Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*) del cav. Tanfani Centofanti, aggiungiamo le seguenti ch'egli ci ha voluto cortesemente comunicare:

« La mia chappella nella dicta chieza (*del Carmine di Pisa*) fè maestro Pippo figliuolo di maestro Iohanni di Gante picchiapietre di Pisa. Cominciosi a dì 29 di novembre 1426 (st. com. 1425): gostomi circa di fiorini centoquaranta.

. . . . . .

« La taula dell'altare cioè di legname fè maestro Antone di Biagio da Siena della cappella di Santa Christina: gostomi fiorini diciotto.

« Maestro Mazo dipintore di Giovanni da Firenze del popolo di San Michele bisdomini la dipinse: cominciolla a dì 19 di ferraio 1426: gostò fiorini *octanta*. »

(R. Archivio di Stato in Pisa. — *Archivio dell'Opera del Duomo,* Archivi privati, Possessioni e debitori e creditori di Giuliano da S. Giusto, c. 200[b]).

L. Tanfani-Centofanti.

Digitized by Google

MESSER FELICE BRANCACCI

Commemorando e glorificando Masaccio non sarebbe giusto dimenticare affatto chi dette a lui l'incarico di ornare con pitture la cappella della nostra chiesa del Carmine, divenuta poi scuola de' maggiori artisti, chi per tal guisa gli aperse la via a manifestare la maravigliosa potenza del suo ingegno.

Sebbene Giorgio Vasari asserisca che la cappella fu fatta dipingere da Antonio Brancacci, è certo che ciò non può essere, perchè Antonio era già morto nel principio del Quattrocento. Può quindi ritenersi, come scrisse Gaetano Milanesi commentatore ed annotatore del Vasari, che invece il benemerito cittadino cui si debbono le pitture (ancorchè disgraziatamente manchi o rimanga ignoto il documento di allogazione) sia stato Felice di Michele Brancacci, uomo autorevole e facoltoso nel tempo appunto, nel quale Masaccio fiorì e lavorò.

A Felice infatti apparteneva allora quella cappella con sepoltura annessa, come era appartenuta a' suoi antenati diretti; tanto è vero che nel suo testamento del 26 giugno 1422, fatto nella Badia di Firenze, ai rogiti del notaro ser Filippo di Cristofano, Felice lasciò al figliuolo Michele e ad altri Brancacci consorti il patronato ed ogni diritto e ragione « in cappella « dicti testatoris et eius precessorum, existenti in ecclesia Sancte Marie « *del Carmino* ».

Masaccio proseguì dunque per volontà e per conto di messer Felice le pitture della cappella iniziate già da Masolino da Panicale, ma non potè compierle, essendo morto nel 1428. L'esilio e le sventure del Brancacci fecero sì che la cappella restasse assai tempo abbandonata; e solo molto più tardi le belle pitture, per commissione dei frati carmelitani, furono finite da Filippino Lippi.

Messer Felice Brancacci era molto stimato pel suo senno e per la sua esperienza nelle cose pubbliche, e più volte dal 1418 al '33 sostenne uffici ed ambascerie importanti. La più degna di essere fra tali ambascerie ricordata è quella del 1422 al Soldano di Babilonia o d'Egitto: il Brancacci si recò ad Alessandria ed al Cairo coll'altro ambasciatore messer Carlo Federighi dottor di legge. I due, per istruzione loro data e deliberata dalla Repubblica il 14 giugno 1422, erano incaricati di trattare col Soldano per assicurare, estendere e facilitare il traffico de' mercanti fiorentini in quelle regioni.

Digitized by Google

Il Brancacci, e ne merita somma lode, in un suo diario, che modestamente intitolò *quadernuccio,* tenne preciso e particolareggiato ricordo del viaggio e dimora in Oriente dal 30 giugno, giorno della partenza, fino al ritorno in patria. Il diario, che fu pubblicato nel 1881 nell'*Archivio storico italiano* dall'egregio Dante Catellacci, è un documento molto curioso e ricco di notizie, ed una vivace pittura di luoghi e di costumi. Il Brancacci aggiunse la nota diligente di tutte le spese fatte.

Gli ambasciatori portarono in dono al Soldano preziosi drappi, due forzieri « bene lavorati e gentilmente storiati » secondo l'uso di Firenze, ed altre cose: fecero pure doni durante il viaggio ed ai personaggi principali della corte del Soldano, per attestare la magnificenza e generosità del nostro Comune. Ed è perciò naturale che fossero bene accolti al Cairo dal Soldano, e che potessero senza difficoltà concludere con lui patti onorevoli per la Repubblica ed utili pel commercio fiorentino. Michele Amari pubblicò nel 1863 cinque documenti relativi all'ambasceria del Brancacci e del Federighi; e possono vedersi nel volume dei « Diplomi arabi » dell'Archivio di Firenze editi dal dotto uomo.

Dalle *portate* al Catasto dell'anno 1427 (Quartiere S. Spirito, gonfalone Drago) apprendiamo che Felice Brancacci era mercatante e setaiuolo, e che possedeva parecchi beni, fra i quali terre e poderi nel popolo di San Cresci a Campi, dove oltre una *casa da signore* per uso di villa, aveva anche *uno palagio in grande parte disfatto con orto.* E qui voglio ricordare che da quel contado ebbe origine la famiglia Brancacci: canta infatti il Verino che dal paesello di Brozzi « deduxit soboles Brancaccia sedes ».

Altre notizie ci porge il già rammentato testamento del 1422. Case con corte, pozzo, ed orto possedè il Brancacci in Borgo San Frediano, e probabilmente quivi abitava perchè era di quel popolo. Una di queste case vendè poi nel maggio del 1423 a Iacopo del fu Cristofano pittore del popolo di S. Maria a Verzaia, ed un'altra nel successivo luglio a Bencivenni tessitore di drappi.

Che fosse uomo religioso e caritatevole ci assicura un suo annuo legato di grano e vino alle suore domenicane chiamate « le donne di frate Manfredi, di nuovo venute a Firenze delle parti di Lombardia », purchè stassero nella città o nel suburbio: ciò mostra che il Brancacci le reputava degne di essere favorite e protette pel bene che potevano fare.

Messer Felice, già quarantacinquenne nel 1427, ebbe due mogli: Ginevra di Filippo Arrighi sposata il 26 novembre 1413, la quale portò la cospicua dote di 1500 fiorini d'oro e che nel '27 vivea sempre, e Lena figliuola del celebre Palla Strozzi e vedova di Neri Acciaioli. Ebbe un

Digitized by Google

figlio, Michele, e di esso non trovo notizie, ed alcune figliuole: infatti, oltre una Gostanza rimasta nubile o morta presto, Maria fu sposata nel 1452 a Belfredello Strinati Alfieri, Agnoletta nel '59 a Paolo Strozzi, Contessa nel '71 a Baldassarre Buondelmonti. Ciò asseriscono gli spogli genealogici di Giovan Battista Dei. Queste poverette, ancorchè nobilmente maritate e circondate dall'affetto delle loro nuove famiglie, debbono esser vissute nella mestizia col pensiero continuo del padre esule e sventurato.

E davvero Felice Brancacci meritava sorte migliore di quella che ebbe; le vicende politiche, non so con quanta sua colpa, gli furono duramente avverse. Nel gennaio del 1434 *stile fiorentino* dalla Balia, che aveva richiamato in patria Cosimo de' Medici, fu condannato; ai 28 marzo 1435 confinato a Capodistria per dieci anni, con obbligo di dare mallevadoria di fiorini 800 per l'osservanza; ed agli 8 luglio *chiarito* ribelle. Egli però, più che della malevolenza di Cosimo tornato in auge e gonfalonier di Giustizia, fu vittima degli avvenimenti. Due sue lettere a Cosimo stesso, finora sconosciute ed esistenti nel carteggio mediceo, una scritta da Siena e l'altra da Urbino in quella epoca, ci mostrano che il potente Medici non gli era stato tanto nemico e che il nostro, chiamandolo benefattore, ricordandosi suo fedele e partigiano, non peritandosi a raccontargli le sue molte miserie ed a rivelargli in segreto ciò che faceva e dove si refugiava, ne sperava sempre e con fiducia benigno soccorso.

Nel 1458 il Brancacci come complice della congiura di Girolamo Machiavelli fu nuovamente inquisito e dichiarato ribelle, già vecchio non ebbe più speranza di rivedere Firenze, e la sua famiglia andò derelitta e dispersa.

Dopo le accennate condanne e la confisca dei beni il nome del Brancacci sparisce dai Catasti. Nel 1442 la moglie dell'esule, Lena Strozzi, vive sola, e nella dichiarazione agli Officiali del Catasto e della Gravezza non denunzia che i denari della propria dote depositati sul Monte. Ecco le sue precise parole: « Per me monna Lena donna di Felice Brancacci « si dà la mia iscritta di que' danari ch'io one in sul Monte della mia « dotta, di quella somma e quantità che sono e che voi chiarirete essere, « e la gravezza che v'è su ». La infelice donna, adempiendo il suo dovere di cittadina, non volle aggiungere querimonie sulle proprie disgrazie, come molti solevano fare per commovere gli Officiali: chiusa nel suo dolore, sdegnò umiliarsi. Essa aveva il sangue degli Strozzi e sentiva la sua dignità.

CARLO CARNESECCHI.

Digitized by Google

EPIGRAMMI SU MASACCIO

Al prof. I. B. Supino.

Caro signore ed amico,

Ella sa che dobbiamo a quell'elegante cultore delle arti che fu Annibal Caro un buon epigramma su Masaccio:

> Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
> L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,
> Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
> A tutti gli altri, e da me solo impari.

Non apparve nella prima edizione delle *Vite* (1550); bensì in quella del 1568, dove prese il luogo di quell'altro epigramma anonimo:

> Se alcun cercasse il marmo o il nome mio;
> La chiesa è il marmo, una cappella è il nome.
> Morii, chè Natura ebbe invidia, come
> L'Arte del mio pennello uopo e desio.

E quei versi, sebbene non accolti (curioso a dirsi) tra le Rime del Caro che Ugo Antonio Amico mise insieme per l'edizione delle Opere di lui cominciata a stampare a Firenze dal Le Monnier nel 1864, sono assai noti. Se lo meritano. Racchiudono in breve il giudizio tradizionale, e vero, sul merito precipuo di Masaccio, che consistè nel ritorno alla rappresentazione della figura osservata nella realtà dei moti espressivi; accennano alla gloria dell'essere egli stato il capostipite della famiglia onde doveva poi uscire e sorgere Michelangelo. Ma hanno anche un'altra ragione di curiosità: credo infatti che si possa supporre senza audacia, averli il Caro scritti per preghiera del Vasari medesimo, non troppo contento, e a ragione, della quartina da lui pubblicata nella prima edizione delle *Vite;* per quanto non gli dovesse in essa dispiacere l'allusione alla Cappella Brancacci, di cui aveva scritto: « tutti i più celebrati scultori e pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella, sono divenuti eccellenti e chiari », e nell'elenco di costoro aveva posto « il divinissimo Michelagnolo Buonarroti ».

Il Caro, che fin da giovane bazzicò tra gli artisti, e porse a più d'uno tra loro le invenzioni da pingere o scolpire, fu parente di Ascanio Condivi, scolaro e biografo di Michelangelo; e giova rammentare che questi, per testimonianza del Condivi, si affezionò a M. Annibale così da dolersi

Digitized by Google

di non averlo praticato prima perchè lo trovava molto a suo gusto. D'altra parte ebbe esso il Caro grande familiarità col Vasari; lo esortò alle *Vite;* se ne vide da lui sottoposta al proprio giudizio buona parte, prima che uscissero in luce; e gli dette consigli sapienti per lo stile da ritoccare.

Si può dunque concludere che il Vasari stesso gli commise l'epigramma nuovo, o che egli, quando lesse nella prima edizione delle *Vite* quei versi, pensò che era agevole farne dei migliori, e inviò all'amico i suoi che questi si affrettò a sostituire agli altri. E per giunta importa non poco veder confermato ciò che dice il Vasari, dello studio posto da Michelangelo nella cappella Brancacci, da quello che ne tocca il Caro quando di sì fatto studio fa il pernio della lode a Masaccio; perchè vi si sente un'eco dei colloquii avuti dal leggiadro scrittore col grandissimo pittore della Sistina.

Un altro epigramma, ed è in latino, riferiscono le *Vite* nella stampa del 1568 là dove la prima stampa dava una mediocre epigrafe latina. È di Fabio Segni.

Invida cur, Lachesis, primo sub flore iuventae
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso, innumeros occidis Apelles:
Picturae omnis obiit, hoc obeunte, lepos.
Hoc sole extincto, extinguuntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit, hoc pereunte, simul.

Chiacchiera ornata, nè più nè meglio, dove perfino è errato, con quell'encomio antonomastico *lepos picturae,* il carattere essenziale di Masaccio, e dove si rimpiange perfino, dall'epigrafe latina e dall'epigramma anonimo preesistenti nelle *Vite,* il concettuzzo dei soliti, aver la Natura forse ucciso il pittore per l'invidia che ebbe d'essere superata dall'Arte!

Nondimeno anche i distici di Fabio Segni possono dirci alcun che di non inutile, se noi ci curiamo, non tanto dell'epigramma, sebbene il buon Baldinucci, nel riferirlo, lo sentenziasse bellissimo, quanto dell'autore, di cui nessuno si è occupato a proposito del Vasari.

Fabio Segni, nato a Firenze nel 1502 (di famiglia diversa da quella di Bernardo), fu un letteratone del genere che allora usava, così da poter essere Console, per alcun tempo, dell'Accademia Fiorentina: valente latinista, tanto da averne lodi, per qualche suo componimento in versi, anche da Pier Vettori; e rimatore in volgare; enciclopedico di dottrina. Gli diresse un sonetto il Varchi, che anche al Caro e al Vasari ne mandava: gli diresse giocosi capitoli Matteo Franzesi. E in uno di questi si legge che egli, come si occupava di anticaglie,

Teste, Torsi, Cammei, Grottesche e Pili,
Bronzi, Vasi, Frammenti e Cianfrusaglie,

Digitized by Google

così del pari sapeva ragionare d'architettura e di linee e di prospettive. Era dunque un archeologo che aveva amore e gusto per le arti. Infatti nelle raccolte di poesie che nel 1564 uscirono in compianto e in esaltazione di Michelangelo, si trovano versi suoi.

Ed ecco in relazione diretta il Vasari con lui, come ci mostra l'epigramma sostituito nella stampa del 1568 all'epigrafe. Sarà dunque da studiare, quando davvero si vogliano ricercare e coordinare le fonti delle *Vite,* anche ciò che potè confluirvi dall'erudizione del Segni.

Ella, caro signore ed amico, si attendeva certamente ben altro che queste magre notiziole e osservazioni; ma, mentre non mi era nè piacevole nè lecito mancarle di parola, ho dovuto contentarmi, all'ultimo momento, di quello che già avevo notato leggendo il Vasari, senza potermi accingere a nuove e vere e proprie ricerche. Le mando, comunque sia, questo poco, che è quasi nulla, almeno per mostrarle la buona volontà e avere occasione di confermarmi con molta stima e con affetto

Firenze, 16 ottobre 1903.

Suo devotissimo
GUIDO MAZZONI.

PER LA BIOGRAFIA DI MASACCIO

« Mi disse lo Scheggia suo fratello che nacque nel 1401, el dì di Santo Tomaso apostolo, che è a dì 21 di dicembre ». A questa testimonianza sincrona del Manetti sembra difficile negar fede. D'altra parte se Cristoforo Landino nel 1481 scrive « morì d'anni ventisei » e il Manetti stesso « morì d'età di anni 27 in circa » bisognerà credere che Masaccio sia morto nel 1427-1428. Nel luglio del 1427 era a Firenze, come resulta dalla portata al Catasto che pubblichiamo. Nella portata del 1429, in nome di Tommaso e Giovanni di ser Giovanni da Castel San Giovanni, Masaccio è ricordato come « d'anni 25 » ma in margine è scritto « Dicesi è morto a Roma ». Così nella portata del 1430 di Niccolò di ser Lapo (Quartiere S. Croce. Gonfalone Ruote): « Rede di Tommaso di ser Giovanni dipintore den dare lire sessanta otto. Questo Tommaso morì a Roma: non so se mai n'arò alcuna cosa, poichè dice il fratello non essere rede. » — Come è noto il 7 gennaio del 1422 (e non 1421) Masaccio si matricolava nell'Arte dei Medici e Speziali. « Masus s. Iohannis Simonis pictor populi s. Nicholai de Florentia volens venire ad magistratum dicte Artis et poni et describi in matricula dicte Artis.... promisit etc juravit etc.... » (Archivio di Stato, Arte dei Medici e Speziali. Libro Nero di Matri-

Digitized by Google

cole 1409-1444, c. 137r). — Nei Capitoli e Ordinamenti della Compagnia di San Luca (Ibid., Accademia del Disegno, 1) « Maso di Giovanni da Castello San Giovanni » è ricordato, ma senza l'anno dell'iscrizione, mentre suo fratello « Giovanni da Castelo S. Giovanni Schegia » è iscritto nel MCCCCXXX.

Denunzia de' beni di Tommaso di S. Giovanni detto Masaccio e di Giovanni suo fratello, agli Uffiziali del Catasto. Dell'anno 1427. (*Archivio di Stato in Firenze. Portate al Catasto del 1427, Quartiere di S. Croce, piviere di Cavriglia, Castel S. Giovanni.* Numero verde 114 e 294r).

Dinanzi avvoi signiori ufiziali del chatasto di firenze e chontado e distretto, qui faccio tutti nostri beni e sustanze mobili e immobili di noi tommaso e giovanni di ser giovanni da castel sangiovanni valdarno di sopra abitanti in Firenze. Abbiamo d'extimo soldi sei.

Siamo in famiglia noi due chonnostra madre, la quale è d'età d'anni quarantacinque: io tomaso sopadetto sono d'età d'anni venticinque, e giovanni mio fratello sopradetto è d'età d'anni venti.

Stiamo innuna casa d'andrea macigni, della quale paghiamo l'anno di pigione fiorini dieci, che da primo via, da sechondo il detto Andrea, datterzo l'arcivescovo di Firenze, da quarto il detto andrea.

Tengo io tommaso parte d'una bottega della badia di firenze, della quale pago l'anno fiorini 2: che da primo via da sechondo da terzo da quarto la detta badia.

Sono debitore di nicholo di ser lapo dipintore di lire 102 e soldi 14.

Siamo debitori di piero battiloro di fiorini 6 o circha.

Siamo debitori di lorenzo adimari e de' chonpagni ff. 3.

Siamo debitori al presto de' lioni e quello della vacha per pegni v'abbiamo posti in più volte, di fiorini 4.

Siamo debitori d'andre di giusto il quale stette cho meco tomaso sopradetto, di suo salare fior. 6.

Nostra madre de' avere fior. 100 per la sua dota, quaranta da mone d'andreuccio da chastel san giovanni, e sessanta dalle rede di tedescho da chastel sangiovanni, il quale fu suo sechondo marito.

Nostra madre sopradetta dee avere dalle rede del sopradetto tedesco il frutto d'una vignia posta nella piscina nella corte di chastel sangiovanni e habitazione d'una chasa posta in detto chastelsangiovanni per un lascio fatto dal sopradetto tedesco, nonne schriviamo la rendita dela vigna ne chofini perchè no gli sappiamo, nè nonn'à nostra madre alchuna rendita della detta vigna, nè abita nella detta chasa.

(Gaye, I, 115-117, n.° XXXVII e *Pini-Milanesi.* Scrittura di artisti italiani I, 14).

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

Fig. 1

LA PIEVE DI SAN QUIRICO IN OSENNA

Sull'alto di quel crinale di poggi, che divide la vallecola dell'Asso dalla più ampia valle dell'Orcia, è situato, a 45 chilometri da Siena, il paese di San Quirico d'Orcia, del quale troviamo menzione nelle antiche carte fino dal secolo VIII, col nome ormai storico di San Quirico in Osenna (fig. 1). Posto sulla via Romana (l'antica *via francigena*), che da Siena conduce a Roma, San Quirico ebbe notevole importanza nei tempi medievali: fece parte dapprima del dominio dei signori dell'Ardenga, poi conti di Tintinnano, vassalli di quei potentissimi Aldobrandeschi, conti palatini, dei quali fu detto che avesser tanti castelli quanti erano i giorni dell'anno: fu sede di vicarî imperiali e poi compreso nel territorio della gloriosa repubblica senese. Da allora in poi la storia di San Quirico è collegata con quella degli altri castelli della Valdorcia soggetti a Siena, recentemente con molta erudizione ricostruita e narrata dal Verdiani Bandi [1]).

La pieve di San Quirico in Osenna fu una delle diciotto parrocchie del territorio senese delle quali si contesero lungamente, a varie riprese, la

---

[1]) VERDIANI BANDI ARNALDO, *Bullettino Senese di Storia patria.* Volumi IV, V, VII, VIII, IX e X.

Vedasi anche REPETTI, *Dizionario Geografico-Storico, ecc.*, Vol. V, pag. 112, all'articolo « San Quirico in Val d'Orcia ».

Digitized by Google

giurisdizione i vescovi di Arezzo e di Siena, dall'anno 712 al tempo del Re Liutprando, sino alla fine del secolo XIII. Rimasta però sempre soggetta alla diocesi aretina, la pieve di San Quirico fu inclusa, nel 1462, da Pio II nella nuova diocesi di Pienza da lui creata, finchè Clemente XIV, nel 1772, la sottopose ai vescovi di Montalcino [1]).

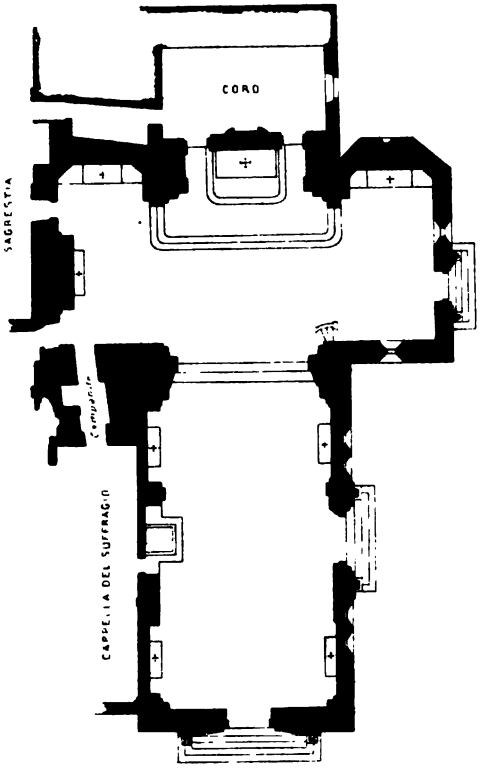


Fig. 2. - Pianta della Pieve
3 millimetri a metro

Peraltro la chiesa oggi esistente in San Quirico non è certo quella primitiva di cui si parla nei documenti del secolo VIII, e ciò è mostrato ad evidenza da un semplice sguardo alla sua architettura. Non essendovi però memorie sincrone sulla costruzione della pieve attuale, non possiamo valerci, per assegnare l'epoca lor propria alle sue singole parti, che delle indicazioni che ci fornisce l'esame archeologico dell'edifizio. Esso è certo uno dei monumenti più notevoli del secolo XIII (meno la porta a ponente, del XII secolo) che si ammirino nella provincia di Siena, così ricca di edifici medievali, come questo pur troppo ignorati da molti, e che importa far conoscere agli studiosi della nostra architettura del medio evo.

Di questa pieve fecero menzione il Gally Knight pubblicandone un disegno della facciata [2]), il Selvatico e il Ricci [3]); sommariamente però e senza farne un accurato studio archeologico.

La pieve, oggi chiesa collegiata, di San Quirico è perfettamente orientata secondo le regole liturgiche: la sua pianta, ad una sola navata, è cruciforme con due cappelle absidali nel transepto, terminate verso est in forma poligonale (fig. 2). L'abside originaria, forse poligonale anch'essa

[1]) LUSINI canonico dott. VITTORIO, *I confini storici del vescovado di Siena,* nel *Bullettino Senese di Storia patria.* Volumi V, VII, VIII.

[2]) GALLY KNIGHT, *Ecclesiastical Architecture in Italy.* Volume II.

[3]) RICCI AMICO, *Storia dell'Architettura in Italia.* Volume II, pag. 82 e 83.

Digitized by Google

o circolare, sappiamo che fu deplorevolmente demolita nel 1653 per costruire il coro presente. A questa prima manomissione del carattere medievale dell'interno della pieve di San Quirico, altre ne seguirono dal 1724 al 1733, in special modo per opera del cardinale Anton Felice Zondadari, che demolì anche l'antico campanile a vela, esistente sul lato di mezzogiorno della chiesa, per costruire il nuovo affatto discordante dallo stile della pieve. Egli cuoprì con vôlte la chiesa, togliendo alla vista il soffitto trabeato del tempo medievale, fece eseguire l'altare maggiore e altri lavori a stucco in stile barocco, riducendo l'interno della pieve allo stato attuale, artisticamente e storicamente deplorevole, e che è nuova conferma, seppur ve ne fosse stato bisogno, di quanto furono funesti ai monumenti medievali i secoli XVII e XVIII [1]).

Fig. 3. – Facciata della Pieve verso ponente

Uno studio archeologico sulla pieve di San Quirico può quindi farsi solamente per l'esterno di essa, che per fortuna andò esente da manomissioni ed ha una grande importanza artistica, perchè con le varie sue parti offre uno dei più interessanti e caratteristici esempî della evoluzione dell'arte architettonica dal periodo romanico a quello gotico.

Al periodo romanico appartiene la porta della facciata volta a ponente,

[1]) *Memorie della chiesa collegiata di San Quirico.* Manoscritto dell'archivio capitolare. Debbo questa ed altre notizie sulla pieve di San Quirico alla cortesia del cav. Arnaldo Verdiani Bandi, il quale mi procurò anche dalla gentile premura del cav. Emilio Manenti le importanti fotografie dei particolari della porta sulla facciata di ponente, del rosone, e delle finestre geminate, che ornano questo studio. Ad entrambi questi egregi signori mi è grato di esternare qui pubblicamente i ringraziamenti più vivi.

Digitized by Google

la quale è opera non posteriore alla seconda metà del XII secolo, ed è la parte più antica della chiesa attuale (fig. 3). È una porta alla foggia lombarda, con strombo ampio ma poco profondo, e terminata in alto orizzontalmente come quella, più rudimentale del resto, della prossima antica pieve di Pienza. La massa più esterna di questa porta è costituita da un grande arco a tutto sesto, che posa su due fasci di quattro colonnette per parte, legate insieme da un nodo a forma di serpente, e poggianti colle loro basi su due leoni accovacciati, di fattura rudimentale,

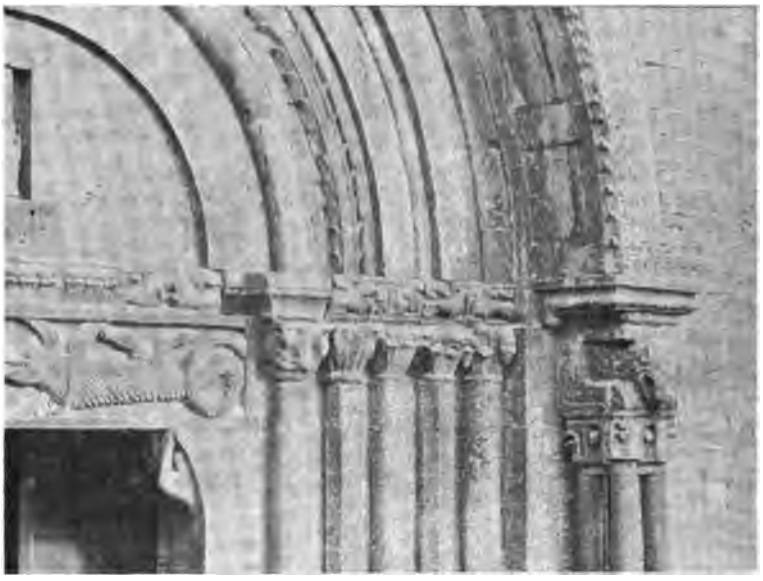


Fig. 4. - Particolari della porta sulla facciata

che tengono fra le loro zampe anteriori due animali. Le basi di queste colonnette sono piuttosto arcaiche, con duplice scozia racchiusa fra tre astragali quasi del medesimo diametro: i capitelli loro sono a fogliami uncinati, con basso abaco, cui sta sopra, a guisa di pulvino, un dado decorato nella parte anteriore da teste di animali ormai corrose dal tempo e al quale sovrasta una cornicetta romanica con gola diritta e sulla quale s'imposta l'arco. Questo è ornato nella fronte da una ghiera a rosette a sei lobi di carattere romanico, che si ripiega a squadra sopra alla cornice del dado; nell'imbotte ha una ornativa a nastro avvolto assai consunta dal tempo. I triangoli mistilinei, che rinfiancano l'arco, sono tutti a filari di travertino, che s'imparentano col paramento pure di travertino e a filari, della facciata. La porta è terminata in alto, orizzontalmente e a mo' di cornice da un grosso tondino compreso fra due listelli,

Digitized by Google

striato a spirale e avente alle estremità e negli spazi intermedi cinque teste di animali. L'imbotte di questa porta, poco profondo come fu detto, è decorato da dieci colonnette che ne fiancheggiano la luce, cinque per parte, tre circolari e due ottagone, disposte alternativamente (fig. 4), le quali hanno per la maggior parte la base a doppia scozia compresa fra tre astragali, e posante con un plinto sullo scalino più elevato della gradinata, che sale alla chiesa e che è fiancheggiata dai due sodi sui quali stanno i leoni. I capitelli di queste colonnette piuttosto depressi, ornati

Fig. 5. - Particolari della porta sulla facciata

di fogliami, di animali e di teste umane hanno un bassissimo abaco e sono sormontati da una cornicetta, che ricorre quella sovrapposta ai dadi dei fasci di colonnette che sostengono l'archivolto maggiore della porta (fig. 5). Questa cornicetta, che, quasi fregio, fa come da abaco ai capitelli e si prolunga al disopra dell'architrave della porta, apparisce composta di frammenti. Le sue diverse parti sono variamente decorate, con putti, con pavoni, con animali fantastici, con fogliami, con tondini striati a spirale, mischiati tutti senza rapporto di continuità. Sulle quattro colonnette più prossime alla luce della porta girano due grossi tori, uno dei quali a foggia di festone a fogliami, che formano archivolti circolari concentrici a quello maggiore: sulle altre sei colonnette sono impostati archivolti a spigolo netto, tramezzati da tondini. Nella lunetta è un incavo, nel quale è collocata una statuetta seduta, di carattere

Digitized by Google

jeratico, che la leggenda dice rappresentare papa Damaso I, all'epoca del cui pontificato (sec. IV) si vorrebbe risalisse la fondazione della primitiva chiesa di San Quirico: ma su ciò nulla di certo. La luce ha due mensole ornate di figure, che sostengono l'architrave nel quale sono scolpiti due rettili alati a testa di coccodrillo e a corpo di serpente che si addentano, al di sopra di uno dei quali si vedono due teste di serpente e al di sopra e al di sotto dell'altro, bottoni e rosette a fogliami.

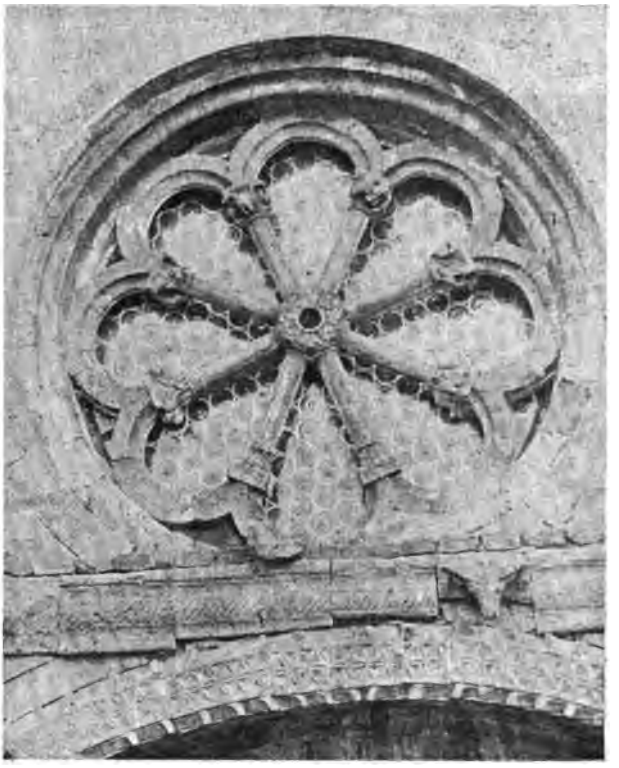


Fig. 6. - Ruota dell'occhio sulla facciata

Questa porta, che per il suo carattere architettonico ed ornamentale appartiene alla seconda metà del XII secolo, farebbe pensare che potesse essere opera di alcuno dei maestri comacini, ed è uno dei non frequenti esempi di porte a foggia lombarda che si vedono in Toscana.

La fronte della chiesa, sulla quale essa aggetta, è certo di epoca assai posteriore, come ne danno sicuro indizio la cornice finale ad archetti a sesto acuto e la rosa o ruota che ne decora l'occhio (figura 6). Questa è formata da otto colonnette circolari, con capitelli, rilegate da otto archetti a tutto sesto: i capitelli sono svariatissimi, decorati di animali, di fogliami la cui sommità è ripiegata su sè stessa, intagliati in un modo che ricorda quello di alcuni capitelli del pulpito del Duomo di Siena: le basi bassissime posano su una rosetta centrale anch'essa intagliata a fogliami. Il paramento della facciata è formato da filari di bozzette in travertino di diversa altezza ma abbastanza regolari, ed è coronato dalla cornice ad archetti a sesto acuto di cui sopra, la quale rivolta sui fianchi della chiesa con due soli archetti per lato. Per il suo carattere architettonico questa facciata apparisce opera della seconda metà del XIII secolo.

Digitized by Google

Il lato della chiesa volto a mezzogiorno è rivestito da un paramento in travertino identico a quello della facciata principale. In esso si vedono due finestre, costituite ciascuna da due aperture geminate, a strombo profondo ed a luce assai ristretta, racchiuse entro un arco a muro, ornato alla parte più interna e nei piedritti da un tondino, per modo da costituire una bifora di carattere monastico ed un tal po' arcaico, che forse la farebbe giudicare anteriore al XIII secolo, se da ciò non ne distogliessero le lobature delle luci, e soprattutto la figuretta dell'omiciattolo che sembra sostenere il tondino che divide, a mo' di colonnetta, le due luci della finestra a sinistra della porta; figura notevolissima per la vigoria dell'espressione e caratteristica per il modo onde è scolpita e di cui tornerò a parlare più avanti (fig. 7).

Fig. 7. - Finestra geminata sul lato di mezzogiorno

Ma la parte più essenziale di questo lato di mezzogiorno, e forse dell'intera pieve, è la porta che, nella concezione e nella esecuzione delle figure che l'adornano, si rivela opera di notevole importanza artistica e di valentissimo artefice della seconda metà del secolo XIII. Il suo archivolto principale è sormontato da una cuspide, e l'uno e l'altra, sono sostenuti da due figure umane, a foggia di cariatidi, che posano su leoni accovacciati su sodi di muratura di travertino. Nella cuspide è inciso a caratteri romani il nome di JOHES (Joannes).

Esaminiamo questa porta nei suoi particolari (fig. 8).

I citati due sodi di muratura, che si elevano sul terreno, portano due basamenti modinati di carattere gotico, con grosso toro al quale sotto-

Digitized by Google

stanno cavetti divisi da un tondino. Sul toro sono collocati i due leoni sulla groppa di ciascuno dei quali sta una mensola modinata a mo' di peduccio, che sostiene una figura in piedi di grandezza naturale sulle cui spalle posa un corto fusto di pilastro sormontato da capitello a fogliami sull'abaco del quale s'imposta l'archivolto e il rinfianco di questo, che termina in forma di cuspide coronata di cornice. Se si esaminano attentamente i leoni e le figure si scorge evidente che sono lavoro di artista abilissimo sia nel concepire sia nell'eseguire le opere sue. Certe analogie di struttura e di tipo dei due leoni con quelli già appartenuti al pulpito del Duomo di Pisa e segnatamente con quello di essi che fu trasportato nel Battistero a pie' della scala che accede al pulpito [1]), l'atteggiamento e la fermezza delle due figure umane, singolarmente la vita e l'energia che traspare dalla figura a sinistra della porta (quella a destra è un po' danneggiata dal tempo) inducono a credere che quelle sculture possano essere opera di Giovanni Pisano. Ma quest'attribuzione, non nuova del resto [2]), non direi che possa essere confermata da quella sigla JOHES che si legge nel frontone della cuspide, solo perchè alcuno potrebbe essere indotto a ritenerla avvalorata dalla considerazione che Giovanni avrebbe potuto eseguire quelle sculture nel periodo (1286-98) nel quale fu capomaestro alla costruzione del Duomo di Siena. Quella sigla, a mio avviso, forse meglio sarebbe da riferirsi al fonte battesimale che, nell'interno della chiesa, sorge appunto dirimpetto alla porta in parola.

Del resto il carattere architettonico rivela la porta opera del periodo iniziale di transizione dal romanico al gotico. Il concetto del tutto insieme, è romanico per le sue proporzioni e per le sue forme generali, ma vi si vedono assunti elementi decorativi non solo della scuola pisana, sì anche di quella monastica cistercense, cui sono da attribuire i particolari gotici che vi si scorgono.

Questa porta ha il grande archivolto semicircolare con la ghiera a sesto rialzato, più larga cioè alla chiave che all'imposta, al modo stesso di quelle delle arcate romaniche pisane: questa ghiera se apparisce classica nella forma generale e nell'ovolo, mostra invece un sentimento romanico-pisano nella sagoma della gola diritta che però, contrariamente all'uso comune pisano, è ornata con fogliami. La cuspide poi, che costituisce la parte terminale della porta, è decorata ai suoi angoli estremi, alla foggia romanica lombarda, da due colonnette con capitelli a foglie, portate sul dorso da due animali; e la cornice inclinata, che la sormonta, se è anch'essa di carattere romanico-pisano nella sagoma della gola diritta finale, però intagliata, e nel partito del sottoposto dentello, poggia

[1]) I. B. SUPINO, *Giovanni Pisano,* in *Arch. Stor. dell'Arte,* Serie II, Vol. I, pag. 64.
[2]) Cfr. BURCHKARDT e BODE, *Der Cicerone,* 1898, pag. 21.

Digitized by Google

Fig. 8. - Porta sul lato di mezzogiorno

Digitized by Google

peraltro colla sua massa anteriore su mensolette di maniera gotica e monastica. Influenza questa, che si palesa anche nei capitelli sovrastanti alle due menzionate figure umane, i quali mentre hanno i caulicoli, derivazione classica, sono poi ornati con foglie ad acqua che terminano in un globetto o bolla, secondo una forma usatissima nei capitelli degli edifizi cistercensi ed anche oltramontani. Il fregio a girali, che decora l'architrave, si ricollega per il suo stile ad analoghi esempî frequenti in edifizi religiosi romanici dell'antico territorio senese. I capitelli a figure d'animali dei sodi laterali alla porta rivelano il carattere consueto dell'arte romanica con elementi bestiarii; e il fregetto o collarino, che è sovrapposto all'architrave e ai capitelli principali, è di un carattere non italiano, che mostra un'influenza monastica.

Certo queste influenze, queste sottili reminiscenze di differenti stili non si scorgono a prima vista, e bene spesso, più che espresse in modo palese, sono insite nello spirito dell'opera d'arte, talchè sono avvertite solo da chi questa esamini con occhio educato agli studi archeologici.

Considerando il carattere architettonico di transizione della porta di cui si è trattato finora, e ponendolo in relazione con quello delle due finestre geminate che la fiancheggiano, sarei tentato di pensare, che la porta non sia stata, come potrebbe credersi, addossata tra le due finestre posteriormente alla loro costruzione, ma che l'una e le altre formino invece una sola concezione nata ad un tempo e tutta in un tempo attuata. Checchè peraltro sia di ciò, l'unione della porta colle due finestre geminate apparisce certo un insieme architettonico armonicamente uno, decorato ed arricchito da figure dovute alla mente e alla mano d'un artista di genio.

Del tempo medesimo della porta in parola è la cornice finale ad archetti trilobi con quello centrale a tutto sesto, che si vede sull'ora descritto lato di mezzogiorno della pieve.

L'altra porta, che si apre nella testata del braccio sud del transepto, fu eseguita nel 1298, come ci dice un'iscrizione incisa nell'architrave di essa e del seguente tenore: *Hoc opus factum est tempore domini Locti archipresbiteri. A. D. MCCLXXXXVIII.* Questa porta ha ai suoi estremi due colonnette, sporgenti per due terzi del loro diametro da un sodo in muratura, le basi delle quali posano su due alti zoccoli, che ricorrono in altezza quello a smusso della testata del transepto. Lo strombo di questa porta è assai profondo ed ha su ogni lato due colonnette e due pilastrelli a spigolo vivo, le cui basi ricorrono quelle delle due colonnette estreme, ed i cui capitelli a fogliami si uniscono a formare una sola massa orna-

Digitized by Google

mentale. Al disopra dei capitelli si impostano, su ciascuna di queste colonnette e pilastrelli, archivolti a tutto sesto a forma di toro e di fascie piane, che coi loro sostegni costituiscono alla porta un imbotte assai movimentato. Al disopra di questi archivolti si slancia la cuspide ad angolo acuto, che spinge il suo vertice sino alla cornice finale del transepto. La luce della porta è decorata da due mensolette a fogliame di carattere gotico, che sostengono un alto architrave sul quale è incisa la già riportata iscrizione; architrave, che è diviso dalla soprastante lunetta da una leggera cornice formata da un listello e da un bastone ornato di rosette circolari.

Il carattere di questa porta, ad eccezione dell'arco semicircolare, è gotico nell'insieme, ma i suoi capitelli mostrano un partito ancora classico trattato con forme romaniche. Anche questa terza porta della pieve di San Quirico, opera, come si disse, della fine del XIII secolo, è lavoro assai pregevole e il suo insieme richiama il pensiero alla porta della chiesa del non lontano paese di Monticchiello, la quale le è di non molto posteriore.

La testata sud del transepto ha una cornice finale ad archetti trilobi circolari simile a quella del fianco di mezzogiorno. E ad arco semicircolare con largo strombo e luce ad arco bipartito ornato di trilobi sono le finestre che illuminano il transepto. Una particolarità degna di nota in questo braccio della croce sono i pinnacoli che ne decorano gli angoli e il centro, i quali si ripetono agli angoli e al vertice del muro tergale della pieve. Questi pinnacoli hanno un carattere speciale, che rivela un'influenza monastica non italiana, e sono simili a quelli che si vedono nella citata porta del paese di Monticchiello.

Dall'esame archeologico della pianta e delle singole parti esterne della pieve di San Quirico rimane adunque confermato che essa è un edifizio della seconda metà del XIII secolo, toltane solo la porta della facciata a ponente, che risale alla seconda metà del secolo XII [1]). Faccio voti ar-

---

[1]) Nella pieve di San Quirico si trovano le seguenti opere d'arte:

Una lapide sepolcrale di un Conte di Nassau morto in San Quirico nel 1451 al suo ritorno dal giubileo: la lapide nella quale sono scolpiti la figura intera del defunto e due stemmi, è assai danneggiata: attorno ad essa era una iscrizione, oggi quasi indecifrabile, del seguente tenore: HEINRICO · GERMANICO · NASSOVII · VIANDENII · DIETCE · QUE · COMITI · ILLUSTRI · JUBILEO · REDEUNTI · SACRUM · OBIIT · XV · KAL · FEBRUARII · M · CCCCLI. (Vedasi l'articolo del cav. Arnaldo Verdiani Bandi nella *Miscellanea Senese*, Anno III, pag. 211).

Una tavola d'altare alta m. 4,00 e larga m. 2,75, abbastanza conservata, dipinta a tempera su fondo in oro dal pittore senese Sano di Pietro. Questa tavola ha nella sua parte centrale tre scompartimenti: in quello di mezzo è una Madonna col bambino, in ciascuno dei laterali due santi. Al disopra ricorre una cornice sulla quale s'imposta una lunetta

Digitized by Google

dentissimi che, per concorde volere di tutti quelli che possono cooperarvi, il suo interno sia ricondotto al pristino stato, reintegrando così nel suo carattere medievale uno dei più importanti monumenti della provincia di Siena.

Arch. A. CANESTRELLI.

LA MADONE DES CONSTRUCTEURS

D'ANDREA DELLA ROBBIA

Dans le livre contenant les délibérations de la corporation des *Maestri di pietre e di legnami* de Florence des années 1466 à 1534 on trouve qu'en date du 5 mars 1474 (style florentin) fut prise la décision suivante [1]):

« ....considerato che nela udienza di decta arte è una imagine di nostra donna, la quale per antiquita è mancata, e sendo in simil forma ne segue piutosto caricho al arte che no. Et pero avendo e nostri signori consoli allogato ad Andrea di Marco dela Robbia a fare una immagine di nostra donna in decto luogho apta e recipiente al luogho e all onore di decte arte (deliberarono), che da ora s'intenda stantiato per decta cagione insino nella somma di fiorini dieci larghi.... »

Cette délibération se rapporte selon toute probabilité à une œuvre bien connue d'Andrea della Robbia conservée au Musée National de Florence et désignée communément sous le nom de Madone des Architectes ou mieux des Constructeurs (N.° 74, p. 451, du Catalogue de 1898).

C'est un tabernacle en terre cuite émaillée selon le procédé auquel les della Robbia ont laissé leur nom, représentant la Vierge assise tenant l'enfant Jésus debout sur ses genoux. Des têtes de chérubins et une guirlande de fleurs forment l'encadrement qui porte à sa base, en quatre champs ronds, l'équerre, la hache, le marteau et la truelle. Ces emblèmes indiquent clairement que l'œuvre fut faite pour la corporation des *Mae-*

---

ove sono dipinte due storie della vita del Cristo. Forma base a questa tavola un gradino nel quale sono dipinte cinque storie della vita della Vergine, poste in mezzo a due stemmi.

Gli stalli del coro, qui trasportati nel 1749, e che Antonio Barili, verso la fine del XV secolo, aveva intagliati ed intarsiati per la cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena. Essi sono divisi in nove scompartimenti, separati da pilastri scanalati e con capitelli scolpiti: nei pannelli sono figure ed ornati in tarsia; il postergale termina con una cornice con fregio riccamente intagliato.

[1]) *Archivio di Stato di Firenze*. Arti, 4° 11. Cod. 3. C^{a} 27.

Digitized by Google

ANDREA DELLA ROBBIA
LA VERGINE DEI MAESTRI DI PIETRE E DI LEGNAMI
(Museo Nazionale di Firenze)

Digitized by Google

Digitized by Google

stri di pietra e di legname; ceux-ci avaient pour armes la hache, et subsidiairement l'équerre, la truelle, le marteau et le compas, ainsi qu'on peut le voir à la façade d'Or San Michele.

Le tabernacle est actuellement fixé au dessus d'une console en pietra serena dont le motif principal est constitué par deux putti tenant une guirlande. Cette console a trois écussons où sont figurés le lis de Florence, la croix (arme du peuple florentin) et la porte fermée (arme de l'arte della seta). Cette console est généralement attribuée à Francesco di Simone, élève de Verrocchio. Ses dimensions montrent clairement qu'elle n'avait originairement aucun rapport avec le tabernacle. J'ignore à quelle époque elle y fut jointe.

C'est en 1865 que la Madone d'Andrea della Robbia passa au Musée National; antérieurement elle se trouvait au palais Buontalenti, occupé jusque alors par les bureaux de la Douane. Quand et comment était-elle venue là? Il ne m'a pas été possible de le découvrir. C'est également en vain que j'ai essayé de connaître quel sort l'œuvre faite par Andrea pour la salle d'audience des *Maestri* avait eu au 16e siècle après la chûte de la république florentine, alors que les corporations subirent des transformations profondes. En 1544 fut constituée « l' Università dei Fabbricanti » qui réunissait aux ouvriers du bâtiment un grand nombre d'autres métiers. Environ quarante ans plus tard la fusion se faisait entre l'Università dei Fabbricanti et l'Università di Por San Piero (bouchers, boulangers, marchands d'huile). Il existe différents inventaires des biens de « l'Università di Por San Piero e de' Fabbricanti », le plus ancien du 1er mai 1583: dans aucun de ceux que j'ai examinés la Madone d'Andrea della Robbia n'est mentionnée.

Nonobstant je crois qu'il est difficile de douter que la Madone du Musée National soit celle dont il est question dans la délibération des « Maestri » du 5 mars 1475: d'une part elle porte les armes de la corporation; d'autre part le style est celui d'Andrea comme on l'a reconnu depuis longtemps déjà; et le soin de l'exécution, le naturel du motif, l'influence manifeste de l'art de Luca qui se dégage de toute l'œuvre, tendent à faire admettre qu'elle appartient à l'époque à laquelle Andrea travaillait avec son oncle.

La Madone des Constructeurs est la plus ancienne œuvre d'Andrea dont la date soit établie par un document précis. La date (vers 1463), que Casalucci et Molinier donnent comme celle de l'exécution des médaillons de l'hôpital des Innocenti, repose sur une simple conjecture.

En 1475 Andrea avait déjà 40 ans. Il avait été immatriculé dans la corporation des « Maestri » le 16 septembre 1458 [1]); il y prenait, semble-t-il,

[1]) *Maestri di pietre e di legnami.* Cod. 2. Ca 110 t.°

Digitized by Google

une part active aux affaires. De 1469 à 1525, année de sa mort, il fut plus de trente fois du Conseil de la Corporation (renouvelé de quatre en quatre mois); trois fois syndic; une fois trésorier [1]). Luca, lui aussi, avait fréquemment exercé des fonctions importantes au sein de la Corporation. Il était naturel que la commande du tabernacle destiné à orner la salle d'audience de la Corporation echût aux della Robbia, et plus spécialement à Andrea, car Luca, alors âgé de soixantequinze ans, ne travaillait sans doute plus beaucoup.

JACQUES MESNIL.

PER IL PORTICO DEGLI INNOCENTI

A prova della mia supposizione tacciata recentemente da « più che strana, assurda, » che cioè, gli ultimi due riquadri a destra e a sinistra nel portico degli Innocenti originalmente — secondo il modello del Brunelleschi — erano ideati senza le arcate di passaggio che li traversano ora, in guisa di pareti piene e liscie interrotte forse solo da porte con due finestre allato, e che così furono pure eseguiti (v. *Archivio storico dell'arte,* 1891, pag. 294 e *L'Arte,* 1902 a pag. 338), e che per conseguenza l'imbocco alla Via della Colonna era chiuso non « da una volta più bassa di quella che c'è ora, » ma bensì *da una parete liscia e piena con una porta,* che dava accesso alla Via Nuova degli Innocenti (oggi della Colonna), adduco la testimonianza de' seguenti documenti:

1495. Addì 20 marzo li SS.ri Priori dell'Arti e Domenico di Bernardo Mazzinghi Gonfaloniere di Giustizia ordinorno per comune consiglio, che si facesse precetto a' Consoli di Por S. Maria, et alli Operai dell'Jnnocenti, *che aprino e faccino aprire una Porta che li detti Operai havevano chiusa* al principio della strada fatta di nuovo lungo l'Innocenti che và dalla Nontiata al Cestello, si come s'andava prima, con dichiaratione anco che non si possa chiudere più, se prima non venga da essi determinato in contrario.

(Archivio di Stato, Arch. Cisterciense C. XVIII, vol. N.° 17 e 18 a c. 62v).

Un pezzo di terra tra detta via ventura (oggi Via Laura) ella via laura (oggi Via della Colonna) la quale e *dirimpetto alla porta de nocentj al presente riserrata*, e da detta porta insino alla chasa del chanto che uolge a horbetello dirimpetto alospedale denocentj e restavj.

(Archivio di Stato, Portata degli eredi di Lorenzo de Medici del 1498, S. Giovanni, Leon d'oro, f. 99 [verde] a c. 455).

[1]) Idem. Cod. 4. Ca 111, 291, 416, 505.

Digitized by Google

Non potendosi allegare nessuna ragione per la quale alla volta ossia arcata, che si pretende di essere stata eseguita originalmente dal Brunelleschi all'imbocco della Via della Colonna, in seguito si abbia dovuto sostituire un muro di chiusurà con una porta dentro, bisogna ammettere *che questi* — e muro e porta, esistenti nel 1495 e 1498, — *vi erano collocati, ossia costruiti da bel principio.*

C. DE FABRICZY.

BIBLIOGRAFIA

ARNALDO COCCHI. *Le Chiese di Firenze dal secolo IX al secolo XX.* Vol. I. Quartiere di San Giovanni. Firenze, Pellas, 1903.

Già favorevolmente conosciuto dagli studiosi per un lavoro intorno ai reliquari del Duomo e del Battistero fiorentino, di cui in questi giorni si è pubblicata la 2ª edizione; il Cocchi si è ora accinto a più difficile impresa qual'è quella di illustrare le chiese di Firenze dal secolo IX al sec. XX; il che vuol dire tessere quasi la storia delle arti di questa città, che nei suoi monumenti religiosi ha lasciato singolare impronta delle varie manifestazioni artistiche.

E dell'opera grandiosa ha dato alla luce il primo volume che comprende le chiese del quartiere di San Giovanni.

« L'opera mia – scrive il Cocchi nella Introduzione – è frutto di ricerche pazienti e accurate, che solo quelli che hanno pratica di tali studi potranno apprezzare, e non saranno molti; ma potrò chiamarmi largamente compensato se, richiamando l'attenzione degli amatori d'arte antica su tante preziose memorie scomparse, potrò risvegliare il desiderio di ripristinare le chiese che ci restano – e sono ancora molte e importanti – con bene intesi restauri, nella primitiva artistica ed elegante semplicità ».

Ora, pur plaudendo al lodevole intento, non proprio questo, ci pare, dovesse desiderarsi dal nuovo illustratore delle chiese fiorentine: è inutile occuparsi di quello che non c'è più, e chiedere restauri per i monumenti che rimangono; ma cómpito dello studioso di essi avrebbe dovuto essere, secondo noi, la più compiuta illustrazione dei vari edifizi cercando non solo di darci più chiara l'idea del primitivo loro carattere ma – tenendo conto delle ricerche e degli studi già pubblicati da scrittori italiani e stranieri – far più chiara la storia delle vicende da essi subite, illustrarne i capolavori che serbano ancora, e dopo, magari, lamentare le dispersioni, i male intesi restauri ed esprimere i voti più vivi di un razionale ritorno alla primitiva semplicità artistica.

Il volume è in gran parte occupato da documenti ecclesiastici, bolle papali, privilegi, consacrazioni ecc., tutte cose che si potevano riferire con maggior brevità, per dedicarsi poi alla più chiara e precisa illustrazione dei singoli monumenti. Qualche esempio valga per tutti.

Il Cocchi illustra la Basilica di San Lorenzo, e dopo aver riportato il discorso di Sant'Ambrogio e la descrizione dei riti e delle festività proprie della chiesa di Firenze ecc., toglie dal Vasari la notizia che riguarda il Brunelleschi e la nuova costruzione della chiesa. Troppo poco, davvero, dopo gli studi del De Fabriczy nel volume sul Brunelleschi, dopo le originali ricerche del Franceschini nel *Nuovo Osservatore fiorentino*. Molte questioni che appartengono al primitivo disegno, al proseguimento dell'opera dopo la morte del maestro, e alle supposte alterazioni apportatevi dal Manetti, sono trattate troppo alla sfuggita: « Alla morte del Brunellesco era già compiuta la sagrestia, ma non così la croce della chiesa e la tribunetta, la quale non fu eseguita conforme le intenzioni del Brunelleschi. L'ar-

Digitized by Google

chitetto che guastò il disegno fu Antonio Manetti come si ricava da una lettera pubblicata dal Gaye » (pag. 32).

Per la basilica di San Giovanni le lacune sono anche maggiori. È questione fra gli eruditi sulla origine della fabbrica e sul carattere del suo rivestimento: ora il Cocchi in nota soltanto scrive: (pag. 37) « L'architetto A. Nardini Despotti Mospignotti nel suo accurato e pregevole studio *il Duomo di San Giovanni* sostiene invece che la costruzione debba risalire ai primi secoli del cristianesimo, ossia tra gli ultimi anni del secolo IV e il primo del V, e prendendo argomento anche dalla leggenda di San Zanobi, del falso sempliciano, ritiene che in principio fosse dedicata al Santo Salvatore e che poi mutasse questo titolo in quello di San Giovanni; sotto il regno dei Longobardi e probabilmente sotto Teodolinda ». E nulla più! Egualmente, ad illustrare le opere d'arte che si ammirano nell'interno del tempio non avrebbe dovuto dimenticare il volume del Gruyer: *Les oeuvres d'art de la Renaissance italienne au temple de saint Jean* (*Baptistère de Florence*), nè l'articolo dello Schmarsow sul fonte battesimale nell'*Archivio stor. dell'arte.*

E così si potrebbe continuare in questi rilievi, che mostrano il metodo tenuto dall'autore nella compilazione del volume.

Con ciò non vogliam dire, tuttavia, che l'opera non sia riuscita egualmente di un qualche vantaggio per gli studiosi dell'arte: ma certo l'utilità ne sarebbe stata anche maggiore se, come abbiamo notato, la ricerca e lo studio personale di ogni singolo monumento avessero potuto prender il posto di tante inutili e troppo abbondanti trascrizioni di documenti. *i. b. s.*

ALFREDO MELANI. *Manuale di architettura italiana antica e moderna.* 4ª edizione completata e arricchita di molte nuove incisioni. Milano, U. Hoepli.

Annunziamo volentieri la quarta edizione del Manuale di architettura di Alfredo Melani che ricompare in elegante veste e con lusso di illustrazioni, sapientemente scelte.

Dei pregi e dei difetti del Mannale non parleremo ora, che il favore del pubblico sembra preferirlo, come mostrano le ripetute edizioni. Ma poichè i severi giudizi pronunciati su altri Manuali recentissimi non hanno impedito che questi avessero una immeritata fortuna, non possiamo non associarci alle giuste considerazioni preposte dal Melani a questa quarta edizione e non consentire con lui, specialmente nelle parole che seguono: « La scuola ispira e vuole rispetto.... Si può farsi eleggere in cento commissioni d'arte.... far la voce grossa quando gli ingenui interrogano, scriver di tutto ed anche d'arte, ma la scuola è scuola *e quivi deve o dovrebbe aver libero accesso soltanto chi sa* ». *g. p.*

La Chapelle des Scrovegni à l'Arena de Padoue et l'école des Saints Georges et Tripton à Venise. Florence, Alinari, 1904.

Chiunque si sia occupato delle origini della nostra arte avrà lamentato la mancanza di buone fotografie dell'importante ciclo di affreschi che Giotto, circa il 1305, dipinse nella Cappella degli Scrovegni, in Padova. I fratelli Alinari hanno riparato a questa mancanza - inesplicabile davvero in un paese che a giudizio di tutti gli studiosi è il meglio provvisto di riproduzioni artistiche, ottime e a buon mercato – pubblicando la raccolta compiuta delle pitture che rendono meritamente celebre la cappella dell'Arena.

In un breve opuscolo, redatto dal professore A. Moschetti, che pubblicherà sull'argomento un prossimo e più esauriente lavoro, si parla dell'origine della cappella e del tempo in cui gli affreschi furono eseguiti. Il cav. V. Alinari aggiunge alcune brevi e precise considerazioni sulla scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, avendo fatto riprodurre dallo Stabilimento di cui è proprietario, le tele del Carpaccio. Le molteplici riproduzioni tanto degli affreschi di Giotto quanto delle tele del Carpaccio sono riuscite in tutto degne della fama tradizionale che la casa Alinari gode meritamente.

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

RIVISTA D'ARTE

Digitized by Google

Digitized by Google

RIVISTA D'ARTE

DIRETTA DA

CORRADO RICCI - I. B. SUPINO - GIOV. POGGI

FIRENZE
FRATELLI ALINARI - EDITORI
—
1904

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE DELLE MATERIE

Numero I

CORRADO RICCI, Benozzo Gozzoli: la Pala della Compagnia della Purificazione . . . . . Pag. 1

Illustrazioni: Benozzo Gozzoli: Tavola della Confraternita della Purificazione. – Miracolo di San Domenico. – Miracolo di San Zanobi.

CARLO GAMBA, Un quadro del Pontormo a Carmignano . . . 13

Con due illustrazioni.

EMILIO ROBIONY, La *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino. 19

Tavola fuori testo.

B. MARRAI, Per l'Arco degli Innocenti 23

Numero II

P. N. FERRI – EMIL. JACOBSEN, Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo 25

Con otto illustrazioni.

Appendice all'articolo Disegni sconosciuti di Michelangelo. . . 37

CORRADO RICCI, Una tavola di Bartolomeo Caporali 38

BARTOLOMEO CAPORALI – Madonna col Bambino e Angeli (*Tavola fuori testo*).

C. DE FABRICZY, Appunti d'Archivio (*Alcuni documenti su Mino da Fiesole*) 40

Notizie 46

*

Digitized by Google

Numeri III-IV

PELEO BACCI, Una « Resurrezione » di Benedetto Buglioni Pag. 49
Con cinque illustrazioni.

JACQUES MESNIL, La Compagnia di Gesù Pellegrino 64
BEATO ANGELICO, Cristo in abito di pellegrino (*illustrazione*).

ARDUINO COLASANTI, Un quadro di Neri di Bicci a Gubbio . . 74
Con due illustrazioni.

E. DURAND-GRÉVILLE, Notes sur des tableaux et dessins de collections italiennes 81

Numero V

A. WARBURG, Per un quadro fiorentino che manca all'Esposizione dei Primitivi Francesi 85
BENEDETTO DEL GHIRLANDAIO – L'Adorazione della Vergine (*Tavola fuori testo*).

GIROLAMO MANCINI, Il pittore don Bartolommeo Della Gatta aveva nome Piero Dei e nacque nel 1448 87

MARCEL REYMOND, La Madone Corsini de Luca della Robbia . 93
Con quattro illustrazioni e una tavola fuori testo.

G. GRONAU, Una lettera di Giulio Parigi 101

M., La Resurrezione già in casa Roncalli a Bergamo ora nella Galleria di Berlino 105
Illustrazione: Giovanni Bellini, La Resurrezione (Museo di Berlino).

Bibliografia 108

Esposizione di Siena ivi

Recenti pubblicazioni ivi

Numeri VI-VII

E. CALZINI, Per Melozzo da Forlì 109
Illustrazioni: MELOZZO DA FORLÌ, L'Annunciazione (Pinacoteca di Forlì) (*Tavola fuori testo*). – Marco Palmezzano, L'Annunciazione (Pinacoteca di Forlì). – Id., La Madonna, S. Michele Arcangelo e S. Giacomo (Pinacoteca di Faenza).

Digitized by Google

F. Pintor, Nuovi documenti Celliniani . . . . . Pag. 120

E. Robiony, Un presunto quadro del Correggio 133

Illustrazione: Correggio (?), Allegoria (Roma – Galleria Doria-Pamphili).

Appunti d'Archivio. C. De Fabriczy, Benedetto Buglioni . . 139

C. Carnesecchi, Documento su Lucrezia del Fede 142

Bibliografia 145

Numeri VIII-IX

I. B. Supino, Il Castello di Prato 149

Illustrazioni: Castel del Monte. – Particolare della Porta del Castello di Prato. – Frontespizio della Porta monumentale del Castello di Prato. – Particolare della Porta del Castello di Prato.

Peleo Bacci, La « Trinità » del Pesellino della *National Gallery* di Londra 160

Francesco di Stefano detto *Pesellino* – « La Trinità » (*Tavola fuori testo*).

Giovanni Petrini, Un polittico di Scuola Senese a Rieti . . 178

Luca Tomé – La Vergine col Figlio fra Santi (*Tavola fuori testo*).

F. Pintor, Nuovi documenti Celliniani 182

Girolamo Mancini, Allogazione al Signorelli d'alcuni dipinti in Lucignano 187

Numeri X-XI

Cappella del Bigallo (*Tavola fuori testo*).

Giovanni Poggi, La Compagnia del Bigallo 189

— — Affreschi 203

Con 5 illustrazioni.

I. B. Supino, Le sculture 210

Con 2 illustrazioni. — Alberto Arnoldi – La Vergine col Figlio fra due Santi (*Tavola fuori testo*).

Corrado Ricci, I quadri 215

Con 7 illustrazioni. — Bernardo Daddi – Trittico (*Tavola fuori testo*).

Giovanni Poggi, Appendice di documenti. 225

Digitized by Google

Numero XII

MARCEL REYMOND, L'arc mixtiligne Florentin . . . . Pag. 245
Con 7 illustrazioni.

CORRADO RICCI, Il tabernacolo e gli angeli di Mino da Fiesole in Volterra 260
Con 2 illustrazioni.

PIERO MAZZONI, Di alcuni quadri posseduti dalla R. Accademia della Crusca 268
La Vergine col Figlio. – Scuola di Botticelli (R. Accademia della Crusca, Firenze) (*Tavola fuori testo*).

PELEO BACCI, Documenti su Benedetto da Maiano e Andrea da Fiesole, relativi al « Fonte Battesimale » del Duomo di Pistoia 271

Digitized by Google

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

Agnolo di Domenico di Donnino, pittore, p. 72.
Aigueperse; Mantegna, S. Sebastiano, p. 85. - Benedetto del Ghirlandaio, Adorazione della Vergine, p. 85-86.
Alessi Giovanni, vedi Giovanni di Giovanni di Alessio.
Alunno Niccolò, p. 255.
Ambrogio di Baldese, pittore, pp. 191, 192, 195, 208, 229, 230, 231, 232.
Antonio di Banco, scultore, p. 231.
Antonio di Tuccio, legnaiolo, p. 199, 235-237.
Araldi Alessandro. Ritratto (perduto) di Beatrice da Correggio, p. 47.
Arezzo. Misericordia, p. 252 e sgg.
Arnoldi Alberto, pp. 193, 194, 195. - Sue scolture per il Bigallo, pp. 210-214, 226, 227, 228.
Arnolfo di Cambio, pp. 193-194.
Arzere (dall') Stefano, p. 107.

Baccio da Montelupo. Crocifisso per la Compagnia di Gesù Pellegrino, p. 72.
Bartolommeo di Giovanni, pittore, p. 243.
Bartolommeo di Stefano, orafo, p. 71.
Bartolommeo di Tommaso, pittore, p. 239.
Bellini Giovanni. La Resurrezione nel Museo di Berlino, pp. 104-106.
Benti Donato, p. 140.
Benvenuto di Giovanni, p. 255.
Berlino. Galleria: La Resurrezione di Giovanni Bellini già in casa Roncalli, p. 104-106.
Bicci di Lorenzo, p. 234. - Tavola coi SS. Cosimo e Damiano, p. 254.
Bocchi Bartolommeo di Andrea, pittore, pp. 176-177.
Bonaiuto di Giovanni, pittore, p. 240, 241.
Bonaiuto di Lando, cassettaio, p. 229.
Borgonovo. Altare, p. 258.
Bramante. Un suo disegno geografico, p. 46.
Buglioni Benedetto. Notizie su alcune sue opere, pp. 49-63. - Incoronazione della Vergine pel Ceppo di Pistoia, pp. 49-51, 139. - Cristo nel Limbo per l'Annunziata di Firenze (perduto), ibid. Suoi lavori a Perugia, p. 139-140, a Pisa, p. 141 e a Viterbo, p. 141.
Buglioni Santi di Michele, p. 141-142. Suoi lavori per la chiesa della Croce dell'Alpi presso Cutigliano, p. 142.
Buonarroti Michelangelo. Suoi disegni inediti nella raccolta degli Uffizi, pp. 25-37.

Caporali Bartolommeo. Sue notizie, pp. 38-39. - Sua tavola nella Galleria degli Uffizi, ibid.
Carmignano (Chiesa parrocchiale di). Tavola del Pontormo, pp. 13-18.
Cellini Benvenuto. Suoi lavori pel coro di S. Maria del Fiore, pp. 120-132. - Sue relazioni col cardinale di Ravenna, pp. 182-186.
Cerrini Lorenzo, pittore, p. 103.
Chellini Piero. Vedi Piero di Chellino.
Correggio. Trionfo della Virtù nel Museo del Louvre, p. 133. - Allegoria nella Galleria Doria Pamphili (copia), p. 133.

Digitized by Google

Cristiani Jacopo di Giovanni, legnaiuolo, pp. 176-177.
Cutigliano. Chiesa della Croce dell'Alpe: terrecotte di Santi di Michele Buglioni, p. 142.

Daddi Bernardo, pp. 224-225.
Dei Piero di Antonio, chiamato don Bartolommeo della Gatta. Notizie sulla sua vita, pp. 87-92.
Domenico di Stefano, pittore, p. 239.
Donatello, p. 251.
Donnino di Domenico di Donnino, pittore, p. 243.
Ducci Matteo di Bernardo, muratore, pp. 199, 235.

Fede (del) Lucrezia, pp. 142-144.
Ferrucci Andrea di Pietro, pp. 273-286.
Filippo di Cristoforo, scultore, pp. 191, 193, 230, 231.
Firenze. Accademia della Crusca: quadri del legato L. M. Rezzi, pp. 268-272.
— *Il Bigallo:* notizie, pp. 189-244.
— Casa Alessandri. Predella, p. 3.
— *S. Ambrogio:* Il tabernacolo di Mino da Fiesole, p. 42.
— *Annunziata:* Cristo nel Limbo di Benedetto Buglioni (perduto), p. 139.
— *Badia:* Mino da Fiesole, tavola per Diotisalvi Neroni, pp. 41-42.
— *Battistero:* porte, pp. 250-251.
— *Carmine:* Cappella di Chiaro Ardinghelli, pp. 199-200, 235-238.
— *S. Maria del Fiore:* lavori pel coro di Benvenuto Cellini, pp. 120-132.
— *Or San Michele:* Porta, pp. 246-249. – Tabernacolo dell'arte di Calimara, pp. 249-250.
— Compagnia della Purificazione, nella chiesa di S. Marco, p. 1 e sgg.
— Compagnia di Gesù Pellegrino, pp. 64-73.
— Malavolta, tabernacolo, p. 238.
— Palazzo Corsini. Madonna di Luca della Robbia, pp. 93-100.
— Palazzo Mediceo, pp. 102-104.
— Pitti (Galleria). Madonna dal collo lungo d. Parmigianino, p. 19-22, 47.
— Spedale degli Innocenti. Arco, pp. 23-24.
— Uffizi. Disegno del Pontormo per la tavola di Carmignano, pp. 13-18. – Disegni inediti di Michelangelo, pp. 25-37. – Tavola di Bartolommeo Caporali, pp. 38-39. – Crocifissione n.° 906, p. 83. – Bicci di Lorenzo, tavola coi SS. Cosimo e Damiano, p. 254.
Firenze. Via Settignanese. Tabernacolo di Gherardo e Monte di Giovanni di Miniato, pp. 196-197.
Forlì. Chiesa dei *Cappuccini*. Affreschi (perduti), di Melozzo, p. 111. – Chiesa del *Carmine*. L'Annunciazione di Melozzo (?), p. 111 e sgg.
— Museo: Annunciazione di Melozzo da Forlì e Marco Palmezzano, pp. 287-288.
Francesco di Gabbriello, pittore, p. 239.
Francesco di Lorenzo da Montelupo, vetraio, pp. 175-176.
Franchi Rossello. Vedi Rossello di Jacopo.

Gaddi Agnolo, pp. 198, 238-239.
Gaggini Domenico, p. 254.
Gatta (della) Bartolommeo. Vedi Dei Piero di Antonio.
Gerini Niccolò di Piero, pp. 195, 198, 208, 229, 238.
Gherardo di Giovanni di Miniato, pp. 196, 243-244.
Ghiberti Lorenzo, pp. 71, 241, 249.
Ghirlandaio (del) Benedetto. Sua tavola in Aigueperse, pp. 85-86.
Ghirlandaio (del) Rodolfo, pp. 197, 230.
Genova. *Duomo:* Cappella di S. Giovanni, p. 254.
— *S. Stefano*. Cantoria, pp. 140-141.
— Palazzo in Vico Mele. Madonna di Luca della Robbia (ora venduta all'estero), pp. 96-97.
Giovanni di Donnino, pittore, p. 239.
Giovanni di Giovanni d'Alessio, muratore, p. 242.
Giovanni di Guarente, orafo, p. 71.
Giovanni di Marco, pittore, p. 239.
Giunta di Jacopo, pittore, pp. 239-241.
Giusto d'Andrea di Giusto, pittore, p. 243.
Giusto, dipintore, p. 229.
Gozzoli Benozzo. Tavola per la Compagnia della Purificazione (ora nella National Gallery di Londra), pp. 1-12.

Digitized by Google

Gubbio. Pinacoteca, tavoletta di Neri di Bicci, pp. 74-80.

Iacopo del Sellaio, pp. 223-224
Iacopo di Lorenzo, orafo, p. 71.
Iacopo di Vanni, cassettaio, p. 227.
Impruneta. *Pieve.* Madonna di Luca della Robbia, p. 97.

Lamberti Niccolò d'Arezzo, pp. 246, 247, 248, 249.
Lamberti Piero di Niccolò, p. 258.
Lapo di Francesco, pittore, pp. 233,234.
Lippi fra Filippo, p. 74 e sgg. – Predella per la Trinità del Pesellino, p. 160 e sgg.
Londra. National Gallery. La Trinità del Pesellino, p. 160 e sg. – Sua predella in Pistoia, ibid. – n.° 283. Tavola di Benozzo Gozzoli, p. 1 e sgg.
Lorenzo del Chiaro, orafo, p. 71.
Lorenzo di Filippo, scultore, p. 231.
Lorenzo di Salvi, pittore, pp. 199, 237-238.
Lorenzo Monaco, pp. 192, 199, 201, 232, 237, 238, 254.
Lucca. Pinacoteca. La Madonna col putto, tavoletta fiamminga del secolo XV, pp. 81-82. – Galleria Mansi, p. 82.
Lucignano. *S. Francesco.* Albero di S. Francesco e suoi sportelli, pp. 187-188.

Maiano (da) Benedetto, pp. 275-276.
Manetti Antonio, pp. 167-168.
Marconi Rocco, p. 272.
Mariotto di Nardo, pittore, pp. 192, 232, 233, 234.
Matteo di Filippo, miniatore, p. 240.
Matteo di Giovanni, orafo, p. 71.
Mazzei (dei) Stefano. Vedi Stefano di Biagio.
Melozzo da Forlì. Notizie sulla sua vita, pp. 109 e sgg.
Michelangelo da Caravaggio, p. 272.
Michelozzo, p. 251.
Milano. Brera. Predella di B. Gozzoli, p. 3-5.
Mino da Fiesole. Alcuni documenti sulle sue opere, pp. 40-45. – Sua matricola, pp. 41-46. – Suo testamento, pp. 43-45. – Suo tabernacolo in Volterra, pp. 260-267.
Moceto Girolamo. Stampa di Bacco, p. 107.
Modena. *Duomo:* Altar maggiore, p. 258.
Monciatto (il). Vedi Simone di Francesco.
Monte di Giovanni di Miniato, pp. 196, 243-244.
Montelupo (da) Baccio. Vedi Baccio da Montelupo.
Montepulciano. Chiesa di *S. Agostino,* p. 251 e sg.

Nanni di Bartolo, p. 257.
Napoli. Chiesa di *S. Angelo a Nilo.* Monumento Brancacci, p. 251 e sg.
Nelli Giuliano di Matteo, pittore, p. 243.
Nelli Piero, pittore. Vedi Piero di Nello.
Neri di Bicci, p. 71. – Una sua Madonna nella Pinacoteca di Gubbio, pp. 74-80. – Due suoi quadri nella collezione Sterbini, in Roma, p. 80.
Niccola Pisano, pp. 192-193.
Niccolò di Mariano da Siena, dipintore, p. 285.
Noferi d'Antonio di Noferi, intagliatore, pp. 197-229.

Orcagna Andrea, p. 193.
Orcagna Nardo, pp. 194, 228.

Padova. Casa dei Valmarana, p. 259.
Pagno di Lapo, pp. 196, 242.
Palmezzano Marco. Tavola nella Galleria di Faenza, p. 114. – Ancona in S. Francesco di Matelica, p. 114. – Tavola nella Pinacoteca di Monaco, p. 115. – Polittico nella chiesa di S. Biagio a Forlì, p. 115. – Tre tavole a Brera, p. 115. – Tavola nella Pinacoteca di Forlì, pp. 116-118.
Parigi Giulio. Una sua lettera, pp. 101-102.
Parigi. Raccolta Kann. Predella di B. Gozzoli, p. 3-5.
Parmigianino. Madonna dal collo lungo a Pitti, pp. 19-22, 47.
Perugia. Convento di *S. Pietro.* Lavabo di Benedetto Buglioni, p. 139. – Pulpito nel refettorio e tre tondi del medesimo, p. 140. – Duomo. Cappella di *S. Giuseppe,* p. 140.

Digitized by Google

Pesellino. La Trinità nella Galleria Nazionale di Londra, p. 160 e sgg.
Petrucci Francesco, p. 194, 226.
Piacenza. Duomo. Altare maggiore, p. 258.
Piero di Chellino, pittore, pp. 240-241.
Piero di Donnino, orafo, p. 69.
Piero di Nello, pittore, p. 239.
Pisa. Camposanto. Madonna col Bambino di Benedetto Buglioni, p. 141.
— Museo Civico. S. Caterina, di un ignoto fiammingo, p. 82.
Pistoia, presso il cav. Antonio Gelli. Predella di fra Filippo Lippi, p. 161 e sgg.
— *Duomo:* Fonte battesimale, pp. 273-286.
— Chiesa di *S. Francesco*. La Resurrezione di B. Buglioni, pp. 49-63.
— Spedale del *Ceppo*. Incoronazione della Vergine di Benedetto Buglioni, pp. 49-51, 139.
Poelenburg. Paesaggio nella Galleria Mansi di Lucca, p. 82.
Poliziano Angelo, p. 198 nota.
Pontormo (da) Iacopo. Sua tavola in Carmignano, pp. 13-18. - Disegno nella raccolta degli Uffizi, ibid.
Prato. Il castello, pp. 149-159.

Rieti. Raccolta municipale. Un polittico di scuola senese, pp. 178-181.
Robbia (della) Luca. Madonna nel palazzo Corsini, pp. 93-100. - Altre sue Madonne, p. 93 e sg.
Roma. Collezione Sterbini. Due quadri di Neri Bicci, p. 80.
— Galleria Corsini. La Crocifissione, n.° 756, pp. 83-84.
Rosi Zanobi, pittore, p. 103.
Rossellino Bernardo, p. 252 e sgg.
Rossello di Iacopo, pp. 196, 203, 239, 241.
Rovezzano (da) Benedetto. Suoi lavori nella cantoria di S. Stefano a Genova, pp. 140-141.

Santi di Giovanni, orafo, p. 71.
Sarzana. Altare di S. Tommaso, p. 254.
Scolaio di Giovanni, pittore, p. 234.
Signorelli Luca. Sportelli per l'albero di S. Francesco in Lucignano, pp. 187-188.
Simone di Francesco detto Monciatto, pittore, p. 243.
Sodoma. Cristo che porta la Croce, nel Bigallo, p. 218.
Stefano di Biagio dei Mazzei, vetraio, pp. 196, 242-243.

Tasso (del) Lionardo di Chimenti, p. 275.
Tolentino. Chiesa di *S. Niccolò*, portale di Nanni di Bartolo, p. 257.
Tomè Luca, pp. 178-181.
Tommaso di Cristofano di Braccio, orafo, p. 69.

Venezia. Chiesa dei *Frari*. Stalli del coro, p. 258.
— Chiesa dei *SS. Giovanni e Paolo*. Tomba Venier, p. 255.
— *S. Marco*. Altare dei Mascoli, p. 257.
— Chiesa di *S. Stefano*. Stalli del coro, p. 258.
— *Palazzo Ducale*. Porta della Carta, p. 257 e sg.
Ventura di Moro, pp. 196, 203, 241, 242.
Vicenza. Palazzo Pigafetta, p. 259.
Vinci (da) Leonardo. Un suo ritratto, perduto, di Costanza d'Avalos, pp. 46-47.
Viterbo. Museo municipale. Lunetta di Benedetto Buglioni (?), p. 141.
Vitoni Ventura, p. 274 e sg.
Volterra. Duomo e Battistero. Tabernacolo ed angeli di Mino da Fiesole, pp. 260-267.

Digitized by Google

BENOZZO GOZZOLI

LA PALA DELLA COMPAGNIA DELLA PURIFICAZIONE

Giorgio Vasari ha scritto nella vita di Benozzo Gozzoli: « Dipinse in Fiorenza, nella sua giovanezza, alla compagnia di San Marco, la tavola dell'altare » [1]).

Sulla scorta dei documenti e della storia si è potuto trovare che la tavola è quella stessa che oggi si vede nella Galleria Nazionale di Londra col num. 283. Di contro a un muricciuolo coperto di stoffa fiorata, ed oltre al quale emergono diverse cime d'alberi, siede la Madonna col putto, dritto e benedicente, sulle ginocchia. Cinque angeli le stanno dietro nella disposizione quasi architettonica d'un trono, poichè due lateralmente s'alzano come bracciuoli e gli altri tre, superiori, si curvano a guisa di dossale. De' sei santi che la circondano quattro sono dritti e due inginocchiati. A destra vediamo San Pietro, San Domenico e San Francesco; a sinistra, San Giovanni Battista, San Zanobi e San Girolamo.

La tavola però manca della predella indicata nel documento che riproduciamo in fine e che qui brevemente esaminiamo [2]). Il documento porta la data del 23 ottobre 1461 e contiene l'ordinazione a Benozzo di Lese d'una tavola d'altare per la Compagnia della Purificazione della Vergine, che si radunava « di sopra alla chiesa di San Marco appresso l'orto di detta chiesa. » Le figure de' Santi e la stessa loro positura rispetto alla Madonna, non furono poi cambiate per esigenze pittoriche od altro, cosicchè corrispondono con perfetta esat-

---

[1]) *Le vite* (Sansoni, ed. 1878), III, 46.

[2]) *Alcuni documenti artistici non mai stampati* (Firenze, Le Monnier, 1855), pp. 12-15; L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti* (Pisa, 1890), pp. 83-86.

Digitized by Google

tezza a quella della tavola. Col pubblicare il documento, veniamo ad esimerci dal raccogliere diversi particolari anche tecnici che lo fanno interessante, e così passiamo senz'altro alle notizie della predella. « Et debba – si legge nell'atto – detto Benozo di sua propria mano.... dipingere da pie', cioè nella predella di decto altare, le storie di decti Santi, ciaschuna al dirinchontro del suo sancto; et nello scudo, dove è consueto di porre l'arme di chi fa la tavola, vi debba dipingere due fanciulli vestiti di bianco cholle grillande dello ulivo in chapo, che tenghino in mano lo schudo drentovi queste lectere P. S. M. »

Il testo è chiarissimo: due angeletti in mezzo reggevano una targa, motivo consueto, che vediamo trattato da molti pittori e scultori, poi a sinistra in due o tre scompartimenti tre *storie* di San Zanobi, San Girolamo e San Giovanni Battista, e a destra in altrettanti spazi tre altre *storie,* di San Pietro, San Francesco e San Domenico.

I signori Crowe e Cavalcaselle, dopo aver descritto il quadro di Londra, dicono: « Non si sa quale fine abbia fatto la predella » [1]), mentre gli annotatori del Vasari si limitano a ricordare come sola tavola di Benozzo in Firenze il gradino esposto agli Uffizi col num. 1302 e provenuto dal convento di Santa Croce di Firenze nel 1847.

È certo infatti che, se si segue bene la storia della tavola grande della Compagnia della Purificazione, non si segue però quella della sua predella, precipuo argomento della nostra ricerca.

Il documento prova che il pittore non era più, quando dipinse quella tavola, *nella sua giovanezza* come pretende il Vasari; ma questi forse fu indotto a tale giudizio dalla spiccata tendenza alle cose dell'Angelico che si avverte ancora in essa.

La Compagnia, detta in antico di San Marco, poi di San Zanobi, e l'attiguo Ospizio de' Pellegrini, detto l'ospizio del

[1]) *Storia della pittura in Italia* (Firenze, 1898), VIII, 30-31.

Digitized by Google

Melani, furono soppressi nel 1775 e la maggior parte della fabbrica restò inclusa nel palazzo Pucci di via San Gallo. Ai tempi del Richa e del Biscioni la tavola di Benozzo esisteva ancora nel refettorio dell'Ospizio dei Pellegrini. Di là passò nella Galleria Rinuccini, come risulta da un opuscolo di Carlo Pini e Carlo Milanesi; e poichè da questo si ricava che la predella non si trovava più insieme al quadro, così è da pensare che, appunto nel levar questo dall'Ospizio, le storiette fossero trafugate e disperse.

Finalmente nel 1855 la tavola fu acquistata dalla Galleria Nazionale di Londra.

In casa Alessandri a Firenze esistono quattro parti di una predella che il Vasari assegna al Pesello [1]), il Morelli al Peselino [2]), i signori Cavalcaselle e Crowe probabilmente al Gozzoli [3]), il Berenson [4]) e il Weisbach [5]) certamente al Gozzoli. Esse però non sono da confondersi con quelle della predella da noi ricercata. Si sa infatti che si trovavano nella Cappella Alessandri in San Pier Maggiore, e, nemmeno, per metà, corrispondono ai soggetti indicati nel documento.

Vi corrispondono invece, per argomento e dimensione, due altre tavolette, di cui l'una fu recentemente acquistata dalla R. Pinacoteca di Brera in Milano (1900) e l'altra dal signor Rodolfo Kann in Parigi. La prima, rappresenta un miracolo di San Domenico e la seconda un miracolo di San Zanobi.

Miracolo di San Domenico. A sinistra della tavoletta (larga 0,36, alta 0,24) e un po' indietro è la prima figurazione

---

1) III, 37.

2) *Della pittura italiana* (Milano, 1897), p. 258.

3) *Storia della pittura in Italia* (Firenze, 1894), VI, 19.

4) *The florentine Painters of the Renaissance* (New-York, 1899), p. 103.

5) *Francesco Pesellino* (Berlino, 1901), p. 49.

Digitized by Google

(per così dire l'*antefatto*) del cavallo bianco, che, erto sulle gambe d'innanzi, schiaccia con le posteriori il corpo del giovinetto Napoleone che gronda sangue dalla testa spaccata, mentre un giovine, coi pugni chiusi, si oppone arditamente all'infuriata bestia per arrestarla. In primo piano si svolge il miracolo. San Domenico di profilo, con la testa nel nimbo dorato e in cospetto d'un discepolo, d'un cardinale,

Benozzo Gozzoli. - Tavola della Confraternita della Purificazione (Londra - Galleria Nazionale)

di laici e di religiosi, risuscita e risana il fanciulletto che, già ritto in piedi sopra un panno rosso, lo guarda e protende le mani giunte. D'intorno a lui stanno tre donne. Due guatano con devota sorpresa il Santo; la terza, vestita di celeste a riflessi biancastri, si rivela per la madre, dall'amoroso trasporto onde contempla il giovinetto e dischiude le braccia per attirarlo a sè. La scena si svolge dietro l'abside d'una chiesa a bifore ogivali e dentro un elegante chiostro della Rinascenza, sul quale emergono snelli e lievi alberetti. Il

Digitized by Google

colore d'una vivacità ardente e i tipi mostrano sempre l'influenza del Beato Angelico.

Miracolo di San Zanobi. Nelle vite del santo vescovo di Firenze si racconta che una ricca e nobile donna francese, passando per Firenze nel recarsi a Roma, affidò il proprio figliuoletto a lui che prese l'impegno di restituirglielo *sano e salvo.* Quand'ella ritornò, recossi tosto alla casa di Zanobi e trovò che questi era a pregare in San Pier Maggiore e che il figliuolo esalava, proprio in quel punto, lo spirito. La donna allora ne raccolse, disperandosi, la salma e portatala sino alla chiesa d'innanzi al Santo, lo rimproverò d'aver rotta la fede. Ma il Santo, inginocchiatosi a pregare, ottenne il miracolo « di poter rendere vivo alla madre quello, che vivo e raccomandato aveva ricevuto » [1]).

È questo forse il miracolo che l'arte ha più ripetuto per San Zanobi. Lo vediamo in un bassorilievo di Lorenzo Ghiberti sulla cassa che contiene le reliquie del Santo nella Cattedrale di Firenze; lo vediamo trattato ancora da Benozzo in una delle tavolette di predella custodite in casa Alessandri e in questa del Kann, lo vediamo in un quadro di Ridolfo Ghirlandaio esposto nelle Gallerie degli Uffizi, ecc.

La scena è sempre messa nella strada fronteggiata dalla chiesa di San Pier Maggiore, presso alla quale le leggende non anteriori al sec. XI posero il prodigio, senza sapere che quella chiesa a' tempi di Zanobi non esisteva. Riprodussero il Ghiberti e Benozzo la chiesa qual'era veramente al loro tempo? Certo nel bassorilievo del primo e in uno dei due quadretti del secondo si mostra sullo schema basilicale, con lievi varietà, come nell'elevazione panoramica di Firenze, del 1488 circa, conservata nel gabinetto delle stampe a Berlino.

Nel quadro del Ghirlandaio prende però un diverso aspetto: quello conservato intatto sino al 1638 e in parte sino al 1784,

---

[1]) Silvano Razzi, *Vite de' Santi e beati toscani* (Firenze, 1627), pagine 78-80.

Digitized by Google

BENOZZO GOZZOLI. – *Miracolo di San Domenico*
(Milano – R. Pinacoteca di Brera)

Digitized by Google

BENOZZO GOZZOLI. – *Miracolo di San Zanobi*
(Parigi – Presso il signor Rodolfo Kann)

Digitized by Google

anno in cui la chiesa fu demolita minacciando rovina [1]). La perfetta esattezza della riproduzione della chiesa, nel dipinto del Ghirlandaio, è provata dalla veduta che ne trasse dal vero, nel sec. XVIII, Giuseppe Zocchi, e che fu più volte incisa.

Nella tavoletta posseduta dal signor Kann (larga 0,34, alta 0,24) si vede dunque la strada con la chiesa in fondo, cui si sale per tre gradini. Due schiere d'uomini di varia età e di vario costume, fra' quali sono dei chierici e dei prelati, stanno lateralmente e, appena, in fondo, due uomini si staccano, per così dire, dalle masse corali. Nel primo piano, in mezzo si vede la figura del bambino morto, e, presso, quella dello stesso, risorto, ingenuo *sdoppiamento* per significare il miracolo. A destra, la madre inginocchiata contempla il Santo a mani giunte, seguìta da un' altra donna del pari inginocchiata e a mani incrociate sul petto; a sinistra il Santo in preghiera veste un manto celeste, delicata nota di ciano tra rossi fiammanti di geranio.

Il Weisbach pubblica del quadretto posseduto dal signor Kann una riproduzione piuttosto dura, derivata forse da una mediocre fotografia, e dopo averlo attribuito al Pesellino, rimprovera Giulio Carotti d'aver supposto che possa esser parte, come il *Miracolo* di Brera, della predella del quadro di Londra [2]) e afferma che il primo è « di maniera affatto diversa. »

L'esame diretto e attento, consentitoci dal signor Kann, della sua preziosa tavoletta ci ha invece persuasi a ritener giusta l'opinione generale che si tratti di lavoro del Gozzoli e non del Pesellino. Dubitiamo che il Weisbach quando disse

---

[1]) Ora non resta che il portico del 1638 e, nella facciata del Palazzo Altoviti, un'iscrizione che ricorda il miracolo. V. ARNALDO COCCHI, *Le chiese di Firenze* (Firenze, 1903), I, 97.

[2]) *Rassegna d'Arte,* I (1900), p. 72.

Digitized by Google

trattarsi di cosa « di maniera affatto diversa » non tenesse conto del diverso stato di conservazione (rispetto a ripuliture e a restauri) del quadretto di Brera e di quello del signor Kann. I soliti ed uguali colori erano certo in origine in ambedue. Quanto al disegno, alla composizione, ai costumi, ed ai tipi delle figure siamo di fronte ai più spiccati caratteri di Benozzo, sempre tecnicamente meno minuto del Peselino, meno angoloso nelle pieghe, meno uniforme nei visi, meno sottile nelle persone. Chi, ad esempio, non rivede nelle due donne alcuni tipi femminili della tavola di Perugia e non riconosce nelle due prime figure di sinistra la mano del maestro che ha eseguito due consimili figure in un episodio della vita di San Girolamo a Montefalco e nel relativo disegno conservato agli Uffizi? [1]).

Dato perciò, oltre all'argomento, anche l'accordo delle dimensioni, non vediamo che sia così facile escludere la possibilità che, tanto la tavoletta di Brera che quella del Kann possano aver appartenuto al gradino del quadro di Londra.

In questo nostro articolo però, più che la pretesa d'aver risolto il problema, intendiamo espressa la fede che altri si dia alla ricerca delle rimanenti disperse tavolette del Gozzoli.

CORRADO RICCI.

« Al nome di Dio. A di 23 d'ottobre 1461.

Sia noto et manifesto a qualunque persona vedrà o udirà la presente scripta chome oggi questo suprascripto dì Domenicho di Stephano linaiuolo cittadino fiorentino degnissimo et chome custode et ghuardiano della conpagnia et congreghatione della purificatione della Vergine Maria, la quale si rauna nella città di Firenze disopra alla chiesa di sancto Marco apresso all'orto di detta chiesa, et ad cautela in vice et nome di tutto il chorpo et persone di detta conpagnia, pel quale et per le quali pro-

[1]) *Rassegna d'Arte,* III (1903), 178-179, in un articolo di CARLO LOESER.

Digitized by Google

mette di rato altrimenti di suo proprio observare, et di chonsentimento et volontà degli infrascripti, cioè Giovanni d'Agnolo chalzaiuolo, Francesco d'Antonio mercaio et ser Piero di ser Andrea Bonci notaio fiorentino, tre operai pel chorpo di detta conpagnia solènpnemente adsumpti electi et diputati sopra il fare dipignere la infrascripta tavola, alluogha et concede a Benozo di Lese dipintore popolo di sancta Maria del Fiore di Firenze, presente et conducente, una tavola da altare di braccia..... per largheza, et per alteza di braccia...., chon gli infrascripti pacti, cioè, che detto Benozo a sue spese debbi fare ingessare et mettere d'oro diligentemente la detta tavola, cioè tucta quanta in ogni et qualunque parte d'oro fine, et dipoi la detta tavola di sua propria mano tucta chon ogni debita diligenza dipignere in ogni et qualunque parte et di fighure et d'ornamenti, et che nessuno altro dipintore vi si possa intromettere a dipignere in detta tavola, nè in sua predella o in alchuna parte d'essa, et che il decto Benozo sia tenuto in detto dipignere operarsi in modo che detta dipintura exceda ogni buona dipintura infino a qui facta per detto Benozo, o almeno a quella si possa debitamente equiperare, et debba fare in su la detta tavola le infrascripte fighure nel modo et forma chome appresso si dirà.

Et prima nel mezo di detta tavola la fighura di nostra Donna chon la sedia nel modo et forma et chon ornamenti chome et in similitudine della tavola dello altare maggiore di sancto Marcho di Firenze, et dal lato ritto di detta tavola allato a nostra Donna la fighura di sancto Giovanni Batista nel debito usato suo habito, et apresso a llui la fighura di sancto Zanobi chol suo ornamento pontificale, et di poi la fighura di sancto Girolamo ginochioni chol suo debito et usato ornamento, et dal lato sinistro gl' infrascripti sancti, cioè loro fingure, item prima allato a nostra Donna la fighura di santo Pietro et apresso a llui quella di santo Domenicho, et dipoi apresso a santo Domenicho ginochioni la fighura di santo Francesco chon ogni ornamento intorno a ciò consueto. Et debba detto Benozo di sua propria mano, chome di sopra è detto, dipignere da piè, cioè nella predella di decto altare, le storie di decti sancti, ciaschuna al dirinchontro del

Digitized by Google

suo sancto, et nello schudo dove è consueto di porre l'arme di chi fa la tavola vi debba dipignere due fanciulli vestiti di biancho cholle grillande dello ulivo in chapo, che tenghino in mano lo schudo drentovi queste lectere, cioè P. S. M. in buona forma, et che tutto quanto l'azurro che andrà o s'opererà in detta tavola sia azurro finissimo oltramarino, et tucti gli altri cholori sieno finissimi, et intorno a ciò et dallato in ogni parte fare tucti gli ornamenti debiti secondo che a una chosì facta tavola si richiede. Et chosì il detto Benozo promette a detto Domenicho et a decti operai et a ciaschuno di loro, presenti et per detta conpagnia riceventi, a ogni et qualunque sua spesa di qualunque opera. Et versavice il decto Domenicho in decto nome promette dare et paghare al detto Benozo per tucte spese in detta tavola, cioè oro, gesso et cholori et ogni altra spesa ochorrente, lire trecento f. p., et non gli chontare il fiorino largho se non quello che egli vale; le quali lire trecento sieno per tucte dette spese et per ogni magisterio et faticha di decto Benozzo. Et le dette lire trecento f. promette detto Domenicho in detto modo et nome chon animo di rihaverle da decta conpagnia in questo modo et forma, cioè lire cento al presente, et per di qui a sei mesi lire ottanta, et il resto per infino nella detta somma di lire trecento finita la dipintura di detta tavola et alla havuta d'essa. La quale tavola detto Benozo debbi havere al tucto fornita almeno per di qui a kalendi di novembre che viene a uno anno. Le quali tucte chose promettono le dette parti in decti modi et nomi l'uno all'altro, et e converso, cioè il detto Domenicho in decti nomi al detto Benozo, et il detto Benozo al detto Domenicho et agli operai predetti, chome di sopra riceventi et stipulanti, attendere, observare et contro non fare nè venire per loro o per altri, sotto la pena del doppio di dette lire trecento, cioè di lire secento, delle quali lire secento vollono le dette parti che chi non observasse le predecte chose in tucto et per tucto chome di sopra si contiene, et esso facto che manchasse d'alchuna delle predette chose, s'intenda essere et sia vero et legiptimo debitore di quello che le predecte chose observasse, et possine essere gravato in havere et in persona sanza alchuna

Digitized by Google

exceptione; et così vollono per pacto expresso. Et più vollono per pacto che i decti operai et ognuno di loro in tucto, sanza alchuno mandato, o procura, o altro, possino mettere in executione la presente scripta et ciò che in essa si contiene chome la propria persona di detto Domenicho. La quale pena commessa o nò, rischossa o no, niente di meno tucte le predette chose stieno ferme. Per le quali chose observare obligano il detto Domenicho in decto nome al decto Benozo sè in decto nome et suoi in decti nomi heredi et beni presenti et futuri, et tucti huomini et persone et beni presenti et futuri di tutta conpagnia, et il decto Benozo al decto Domenicho et a decti operai, come di sopra riceventi, sè et suoi heredi et beni presenti et futuri; et rinumptiano a ogni beneficio che per loro facesse, et sottomettonsi a ogni rectore, uficiale et chorte della città di Firenze et etiandio di qualunque terra o luogho in qualunque parte del mondo dove l'uno l'altro volesse convenire [in] persona o in beni. Et io Piero di ser Andrea Bonci notaio fiorentino, uno di decti operai, ho facta questa scripta di mia propria mano chome privata persona a preghiera di decti Domenicho et Benozo, alla quale decti Domenicho et Benozo si soscriveranno qui da piè di loro mano essere contenti, promectere et obligharsi a quanto di sopra si contiene, et simile si soscriveranno gli altri operai essere contenti. »

Digitized by Google

UN QUADRO DEL PONTORMO
A CARMIGNANO

Tra le verdi pendici settentrionali del monte Albano e i ridenti declivi di Poggio a Caiano, in una ubertosa conca ricca di vigneti e di uliveti, siede il ridente paesello di Carmignano, nella cui vecchia chiesa parrocchiale, su un pesante altarone di pietra ebbi l'inattesa fortuna di trovare una tavola del Pontormo.

È di figure grandi al vero e rappresenta la Visitazione, e, tranne il fondo, che è divenuto alquanto opaco, si può dire in eccellente stato di conservazione.

Agli Uffizi se ne trova un disegno retato, a matita rossa, 2ª sala – vetrina 182 – N.° 461F, che corrisponde esattamente al quadro, non solo nella disposizione delle figure, ma anche nella posizione delle mani, nelle linee generali delle pieghe e nel fondo di case, colla scaletta a balaustra dietro la Santa Elisabetta. Soltanto nel riportare il disegno sul quadro il Pontormo ha alquanto allungato le figure e complicati i panneggi, e delineando meglio la prospettiva delle case, vi ha aggiunto due sproporzionatamente piccole figure appoggiate a un banco di pietra presso una porta. Questo fondo monotono, che racchiude così poco spazio di cielo, dà un certo che di freddo a tutta la composizione, già di per sè stessa alquanto compassata (fig. I e II).

Nonostante questi ed altri difetti inerenti all'arte del Pontormo, il quadro fa un'impressione grandiosa e severa per la linea sobria ed uniforme, in cui è iscritto il gruppo delle quattro donne, e per l'espressione astratta e fatale dei loro volti. Anche il colorito armonioso e trasparente coopera ad attenuare que' difetti, massime gli eccessivi accartocciamenti dei panni intorno alle ginocchia. La Vergine ha una veste d'un azzurro verdastro assai leggiero e un velo rosa in capo

Digitized by Google

e la sua ancella ha un manto rosa e un velo verde bruciato, mentre la Santa Elisabetta ha un manto di quel giallo cangiante in rosso, proprio della tavolozza del Pontormo, sopra

Fig. I

una veste verde guasto, e come Lei anche la sua seguace ha un panno biancastro sul bel volto senile. Il tutto è circonfuso d'una tenue atmosfera crepuscolare, mentre una luce bassa di sole illumina pallidamente le nobili figure. È sorprendente come con un chiaro scuro così poco marcato, il Pontormo sia riuscito a far circolare l'aria e la luce in

Digitized by Google

quel gruppo compatto, dando rilievo ad ogni figura; a dar poi maggior risalto al bellissimo volto della Vergine, che è in ombra, gli ha infuso una luminosa trasparenza, che sembra

Fig. II

quasi significare il riflesso dell'allegrezza, che spira dal volto illuminato della futura madre di San Giovanni.

Nell'esecuzione di questo quadro il Pontormo si è portato meglio che nel disegno, il quale è dei suoi meno vivaci.

Generalmente però il Pontormo nel rifinire i suoi quadri, toglieva loro quell'impronta di spontaneità e di vitalità, che

Digitized by Google

lo rende così interessante e potente nei disegni, anche i più schizzati. Nel disegnare egli è molto più sicuro di sè, e prendendo immediatamente dal vero egli dà una tale impronta di vita alle sue figure, che pochi artisti l'hanno in ciò potuto eguagliare. Nel comporre e nel dipingere, si vede il poco equilibrio tra un talento veramente facile e originale e una fibra artistica non abbastanza robusta, per imporre l'arte propria; e ciò gli toglie fede in sè stesso, inducendolo ad imitare i grandi trionfatori alla moda, per natura assai diversi da lui; e la mano imitatrice sforzata e insoddisfatta rende talvolta le muscolature floscie, i panneggi inutilmente complicati e rigidi, le espressioni angosciose. Riesce invece grande artista quando tralascia d'imitare, per riprodurre il vero; così nei ritratti; così nelle figure secondarie dei suoi quadri, come alla Certosa e a Santa Felicita; così nelle sue composizioni decorative, come nella magnifica lunetta di Poggio a Caiano, che da sola basta a collocarlo tra i più geniali artisti del suo tempo.

Non aveva ancora 27 anni, quando liberato dall'influenza di Andrea del Sarto, egli affermò in quest'opera la propria personalità artistica, creando un genere di decorazione, che sembra affatto moderno nella sua ricerca di verismo. E anche per questa pittura si vede dai numerosi disegni, che ne esistono, quanto cercò, e come per poco non ci diede qualche elegante ma accademica imitazione di Michelangiolo o di Raffaello. Fortunatamente il suo genio ancora giovane e intraprendente trionfò ed il Pontormo ci potè lasciare questo capolavoro personale, che solo resta a darci tutta la misura della sua capacità artistica. La morte di Leone X impedì che il Pontormo eseguisse altri lavori in quella sala; ma in quel tempo in cui si andava maturando il gusto accademico e la male intesa imitazione di Michelangiolo, si capisce anche attraverso le lodi stentate del Vasari, che quell'affresco non fece allora la grande impressione, che produce oggi in noi; altrimenti avrebbe fatto scuola. La natura troppo impressionabile del Pontormo, certamente n'ebbe a soffrire,

Digitized by Google

onde si abbandonò vieppiù all'imitazione del Dürer, che già prima aveva colpito il suo bizzarro cervello e lo condusse ad eseguire quegli strani affreschi della Certosa, che pure in mezzo a tante stravaganze ed esagerazioni, nonchè a tanta rovina, mostrano grande bellezza d'invenzione e forza d'espressione.

Vi fu in seguito intorno al 1530 un periodo in cui tentò di riaffermare la propria individualità ed ebbe commissione dal duca Alessandro di compiere tutta la decorazione del salone di Poggio a Caiano; e il Vasari ci racconta come e perchè pur troppo non mettesse mai mano a quella opera. Ma deve essere stato appunto in quell'epoca che egli dipinse la Visitazione del prossimo paesello di Carmignano, la quale corrisponde nei tipi e nelle forme alle opere rimasteci di quel periodo. Confrontandola colla Deposizione di Santa Felicita, si riconoscono le medesime teste di donna, le stesse proporzioni allungate, gli stessi colori; anzi, tra i disegni degli Uffizi – vetrina 18, N.° 448^{F}, vi è un disegno della Vergine Annunziata della medesima cappella Capponi (nelle cartelle vi è pure il disegno dell'angiolo) nel quale si riconosce la stessa donna, che ha servito di modello alla Vergine di Carmignano.

Poco appresso il Pontormo ebbe la, per lui, non propizia fortuna di dover colorire alcuni cartoni di Michelangiolo, tra cui la famosa Venere, che ebbe un successo così clamoroso da divenir fatale all'arte sua; poichè si abbandonò completamente all'imitazione di quell'inarrivabile genio, e fu per lui il volo d'Icaro.

Se delle sue pitture di quel periodo non resta abbastanza per darcene un'idea completa, si può però vedere nelle cartelle degli Uffizi gran parte dei suoi disegni per il coro di San Lorenzo, eseguiti sempre con gran finezza e rilievo di chiaro-scuro, e per forza di vita non inferiori ai più antichi; ma quei corpi nudi sono talvolta tanto sproporzionati e convulsi, con tali volti di spiritati, e così forzatamente raggruppati, da non farci deplorare troppo che nel 1738 fosse dato di bianco a quegli affreschi.

Digitized by Google

E pensare, che era lo stesso uomo, il quale poco più che ventenne dipingeva la Visitazione del chiostrino dell'Annunziata e la Madonna di San Michele Visdomini!

Fra le sue opere giovanili mi sembra che dovrebbe esser annoverato quel grazioso affresco di verde terra dell'Ospedale di San Matteo, attribuito ad Andrea del Sarto, che si conserva all'Accademia di Belle Arti, dietro la Madonna di Giotto. Mentre dell'epoca circa delle pitture di Poggio a Caiano sarebbe, a parer mio, la graziosa Madonna coi Santi Girolamo e Francesco agli Uffizi, nella sala di Santa Maria Nuova, di recente attribuita al Rosso. Appunto perchè si trova accanto a un'opera autentica di questo maestro, sono evidenti le differenze di stile e di sentimento, essendo il Rosso assai più superficiale e sicuro di sè, e dipingendo forse con più forza e più vivacità, cercando invece il Pontormo l'espressione intima dello sguardo e del gesto e lisciando forse troppo il colorito.

Trovandosi agli Uffizi altri disegni del Pontormo retati, per composizioni sconosciute, la mia fortunata scoperta potrebbe essere d'incitamento a fare altre ricerche per i paeselli della Toscana, ad arricchire il numero ormai troppo limitato delle opere riconosciute di quello strano ma raro ingegno.

CARLO GAMBA.

Digitized by Google

Digitized by Google

PARMIGIANINO. – La Madonna dal collo lungo
(Galleria Pitti)

Digitized by Google

LA *MADONNA DAL COLLO LUNGO* DEL PARMIGIANINO

In una sua notizia su di alcuni quadri del Mazzola, già esistenti in Parma, pubblicata nell'*Archivio Storico per le Provincie Parmensi* (vol. IV, anno 1895), il Ricci tratteggia brevemente la storia della « Madonna dal collo lungo » del Parmigianino, che si ammira nella galleria di palazzo Pitti. Ora, secondo il nostro A., il quadro in parola sarebbe venuto a Firenze da Parma nel 1674, e sarebbe stato venduto da' Padri Serviti di quella città al cardinale Leopoldo dei Medici per mezzo del conte Annibale Ranuzzi di Bologna. I documenti, che qui si producono, e che son stati da me rinvenuti nel corso di alcune ricerche fra le carte farnesiane, conservate nel grande archivio di Napoli, ristabiliscono la verità de' fatti a proposito della traslazione della « Madonna dal collo lungo » da Parma a Firenze. Questo capolavoro del Parmigianino, secondo risulta da' nostri documenti, fu acquistato, nel settembre del 1698, dal Gran Principe di Toscana, Ferdinando de' Medici, a cui fu venduto – non sappiamo per qual prezzo – da' Padri Serviti di Parma per mezzo del conte Calvi. A questa alienazione si opposero i conti Cerati di Parma, allegando che il quadro spettasse alla loro famiglia. Andata la lite dinanzi a' tribunali, questi, su cui il duca di Parma, Francesco Farnese, desideroso di contentare il Medici, aveva premuto con tutto il peso della sua autorità sovrana, dettero torto a' Cerati; cosicchè la « Madonna dal collo lungo », nella seconda metà di novembre del 1698, andò a rallegrare le sale di palazzo Pitti.

Firenze, dicembre del 1903.

Dott. EMILIO ROBIONY.

Digitized by Google

I

Il Gran Principe di Toscana, Ferdinando de' Medici, informa il duca di Parma, d'aver acquistato da' Padri Serviti di Parma, mediante l'intermediario del conte Calvi, il quadro della « Vergine Santissima » del Parmigianino; e gli chiede il permesso di rimuovere il quadro dal suo luogo.

Ser.^mo^ Sig.^re^ Mio Cugino Oss.^mo^

Con la notizia prevenutami (sic) che li Padri dell'Ordine de i Servi di codesta sua Città, con precedente permissione et assenso di V. A., potessero contrattare la vendita del Quadro, rappresentante la Vergine Santissima dipinta dal Parmigianino, io mi risolvetti, incaricandone il Conte Calvi, a procurare di farne l'acquisto, mediante la compra di esso, acciò venisse in mia mano; giacchè li med.^mi^ Padri, per farne ritratto, l'averebbero liberato a chiunque ne avesse con loro fermato il prezzo. Benché io non ignori che gl'istessi Padri, senza il fondamento di sopra addotto della facultà avutane dall'A. V., non sarebbero entrati con alcuno in una simile contrattazione, che ora anno conchiusa con il sud.^to^ Conte, che, mosso da me, ne ha adempita la Parte; nientedimeno ricordevole io del debito, che mi corre di non mancare in nulla a quanto esige da me l'ossequio et il rispetto verso V. A., non ho voluto permettere che si abbia da muovere il Quadro sud.^to^ dal luogo in cui stà, che non sia precedentemente da me partecipato a V. A. il tutto, essendo unico mio scopo che ne accresca appresso di me il pregio maggiore la riverita approvazione dell'A. V., a cui non dimenticando intanto di rammemorare le obbligazioni, delle quali io e la mia Casa andiamo debitori alla sua Bontà, prego l'istessa a moltiplicarmi le occasioni di servirla con la frequenza de i suoi comandi, e le bacio affettuosamente le mani.

Di Fiorenza, li 11 Ottobre 1698.

Di V.^ra^ Altezza

Aff.^mo^ Serv.^re^ e Cugino
Il Principe di Toscana.

Digitized by Google

II

Il duca di Parma informa il Gran Principe Ferdinando che il conte Cerati di Parma aveva fatto opposizione all'alienazione del quadro del Parmigianino, allegando ch'esso spettasse alla sua famiglia. Il duca per altro promette di far di tutto per risolvere convenientemente la quistione, e contentare il Medici.

Ser.mo Signore.

Ebbero appunto questi Padri Serviti l'assenso, per quanto potea appartenere a me, di far esito del quadro, di cui V. A. favorisce scrivermi colla sua degli 11 corrente. Penetratosi però questo lor pensiero, ebbe a me ricorso il Conte Silvio Cerati, Cav.re di questa Città, allegando che il d.° quadro spettava alla sua famiglia, succeduta nel gius della Cappella Neresi, consapevole il Padre Maestro Grossinio, Teologo, da cui ne fu passata la notizia al Padre suo Generale. Reiterò il Cav.re con nuova supplica a i giorni passati la medesima pretenzione ed istanza; ed io commisi a questo Governatore che statuisse al Conte un termine a mostrare le sue allegate ragioni, intimandogli che non sarebbe poi più sentito. Avendogli però il Ministro statuito il corrente mese di termine, è venuto il Conte con nuovo ricorso a dolersi d'essere stato ristretto tra angustie tali di tempo, che non basta ad unire le sue ragioni, appoggiate ad antichi documenti, che gli conviene unire. Vedendo io nondimeno le premure di V. A., farò che il Ministro insista e che, non esibendo ragioni che vagliano, gli precluda l'adito ad impedire il contratto, onde resti l'A. V. servita. L'osservanza che le professo mel consiglia, e mi vi obbliga il genio d'incontrare tutte le occasioni di palesarli la cordialità vivissima dell'animo mio. Tanto appunto significai ancora al S.r Auditore Antinori, inviato dal Ser.mo Gran Duca, che col gentile suo spirito et colle maniere amorevoli della sua faconda efficacia mi rese ed accompagnò la stimatissima carta di V. A., a cui bacio perfine affettuosamente le mani. D. V. A.

Parma, 17 ottobre 1698.

Al Ser.mo. Principe di Toscana.

Digitized by Google

III [1]).

Il principe Ferdinando de' Medici ringrazia il duca di Parma del ricevuto quadro del Parmigianino.

Ser.mo Sig.re Mio Cugino Oss.mo

Nuove dimostrazioni dell'affetto cortese di V. A. mi vengono nelle obliganti maniere, con le quali ella si è compiaciuta di dar perfezione al consaputo negozio del Quadro da me desiderato; e nuovi stimoli altresì di particolar gratitudine sento eccitarsi nell'animo mio per un così cordiale attestato dell'amor suo, il quale siccome vien tenuto da me nel pregio che si conviene, così mi constituisce in debito di renderne all'A. V. pienissime grazie. E mentre adempisco ora a tal parte nel modo più vivo, mi dichiaro sempre pronto quanto tenuto a corrisponderle nell'opportunità di servirla, delle quali la prego di tutto il mio cuore, e bacio a V. A. affettuosamente le mani.

Di Fiorenza Primo Xbre 1698.

Di V. A.

Aff.mo Serv.re e Cugino
IL PRINCIPE DI TOSCANA.

Sig.re. Duca di Parma.

[1]) Originali in R. Archivio di Napoli. Carte Farnesiane, fascio 98.

Digitized by Google

PER L'ARCO DEGLI INNOCENTI

Egregio Amico.

Mi consenta alcune brevi considerazioni sui documenti 1495-1498 pubblicati nell'ultimo numero della *Miscellanea,* non tanto a difesa della mia opinione quanto a maggior dimostrazione della pura e semplice verità e a conclusione della oramai lunga controversia.

È bene riporre la questione nei suoi veri termini.

Io non ho mai pensato e tanto meno *preteso che la volta ossia arcata fosse eseguita originalmente dal Brunelleschi all'imbocco di Via della Colonna;* poichè fin da principio scrissi nell'*Arte* « e finalmente la volta a botte, non dico costruita, ma certo già ideata dal Brunelleschi. » E mi studiai poi di provare che l'arcata venne costruita nel secolo XVI. In opposizione a quella mia ipotesi fu asserito che il Brunelleschi per gli scompartimenti alle estremità del suo portico aveva *progettato pareti liscie e piene.... interrotte soltanto da una porta con due finestre.* Ad oppugnare tale asserzione m'indusse precipuamente il fatto che sin dal 1318 erasi ordinato si aprisse da Piazza di S. Maria di Cafaggio (dell'Annunziata) alla via d'Orbetello (della Pergola) una strada. La quale non aveva già uno sbocco scoperto sulla Piazza, chè la Signoria non avrebbe consentito vi si costruisse sopra, ma coperto invece da un edifizio con volta, il cui ingresso dalla Piazza dava prima accesso ai vasti orti retrostanti, attraverso i quali fu dopo il 1318 aperta la strada, che mise in comunicazione la Piazza stessa con la Via di Orbetello. Nulla dunque potè sull'imbocco di quella strada essere costruito di nuovo dal Brunelleschi, il quale dovè soltanto limitarsi a coordinare col suo progetto del loggiato la parte superiore dell'antico edifizio.

Essendo ora la preesistenza della strada – chiamata *Via Ventura* e poi, quando fu rifatta, *Via Laura* – comprovata dai due documenti, quanto io scrissi rimane in tutta la sua entità razionale.

Digitized by Google

Io scrissi infatti che quella volta era più bassa, come era dato indurre dal disegno di Fra Bartolommeo e basta a provarlo la carta panoramica di Firenze, che è a Berlino, della seconda metà del secolo XV, nella quale ai lati del portico si vedono, nello scompartimento sull'imbocco di via della Colonna, una porta e due piccole finestre, e nello scompartimento opposto, una porta e una finestra sola più grande; difformità che non è possibile attribuire al Brunelleschi e che rende sempre più probabile la mia supposizione che Egli, a togliere quella difformità e lo *sconcio,* come io scrissi, di una volta *bassa* e *informe,* nella previsione di un riordinamento futuro di quella strada per ragioni di arte e di viabilità, avesse predisposti gli elementi di fatto della rivolta nei pilastri e della doppia risega per la costruzione dell'arco.

E io scrissi altresì che l'ingresso alla volta dalla Piazza era più stretto dell'arco costruito poi e che si poteva avere un'idea della sua pianta dal disegno del Sangallo.

E ora aggiungerò che quell'ingresso o porta rimase sulla fronte della volta d'imbocco alla via della Colonna sino alla fine del secolo XVI, poichè si vede delineata nella veduta di Firenze eseguita da Don Stefano Bonsignori monaco montolivetano nel 1584; prova manifesta che l'arco verso via della Colonna fu costruito l'anno 1599 e quello verso la Piazza l'anno 1600, date scolpite nei due respettivi serragli.

Claudite jam rivos, pueri; sat sata biberunt.

B. MARRAI.

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

NUOVI DISEGNI SCONOSCIUTI DI MICHELANGELO

In fine del nostro articolo *Disegni sconosciuti di Michelangelo,* pubblicato nella *Miscellanea* del maggio-giugno 1903, accennammo alla probabilità di potere rintracciare fra i disegni conservati in cartelle negli Uffizi, qualche altro pezzo autentico del Buonarroti. Oggi siamo lieti di portare a conoscenza degli studiosi che le nostre indagini sono state coronate da felice successo avendo potuto identificare altre *otto carte* con una ventina di studii e schizzi che noi crediamo di poter provare essere di mano del grande Maestro fiorentino.

Siamo convinti pertanto di far cosa gradita ai cultori dell'arte di dare qui, sebbene molto ridotte, le riproduzioni di questi disegni michelangioleschi sconosciuti insieme con una breve illustrazione.

Dis. 17379 (fig. *A*). Schizzo a penna di *figura nuda,* seduta, tenendo un libro aperto con ambedue le mani sul lato destro. Carta bianca. Alta mm. 110. Larga mm. 60.

Dis. 17380 (fig. *B*). Schizzo a penna di *figura nuda,* seduta, con la testa volta in basso, tenendo un libro con ambedue le mani sul lato sinistro. Carta bianca, alta mm. 105. Larga mm. 60.

Questi due schizzi in origine facevano parte della stessa carta che porta il n.° 17381 che più sotto descriveremo, e dalla quale vennero ritagliati allorchè la raccolta trovavasi ancora nel palazzo Pitti, come lo prova, oltre alcune particolarità materiali, il *fac-simile* fattone dal Gabbiani (Uffizi dis. 16292). Essi probabilmente si riferiscono a due dei *do-*

Digitized by Google

dici apostoli che Michelangelo dapprincipio aveva intenzione di dipingere nella vôlta Sistina [1]).

Infatti in alcune figure di *Sibille* e *Profeti* della Sistina si ritrovano delle attitudini che hanno molta somiglianza con i nostri schizzi, dimostrando come il Maestro nell'esecuzione

Fig. *A*
(Dis. 17379)

Fig. *B*
(Dis. 17380)

del lavoro siasi valso anche di queste prime idee. Essi, specialmente il 17379, si possono comparare con uno schizzo a matita rossa, pure dell'epoca della vôlta Sistina, esistente in Oxford (Berenson [2]), n.° 1554 — Braun 67) ed anche con alcuni piccoli schizzi a penna per gli *schiavi* della detta vôlta posseduti dal *British Museum* (Berenson, n.° 1484) e riprodotti nel *Symonds, Life of Michelangelo,* I, 224.

---

[1]) Cfr. *Lettere di Michelangelo,* N.° CCCLXXXIII. Edizione Milanesi.

[2]) B. Berenson, *The Drawings of the Florentine painters,* London, John Murray, MCMIII.

Digitized by Google

Nè questi nostri schizzi sono i soli che esistono per il detto soggetto. Nel *British Museum* trovasi un altro studio di decorazione che ha rapporto a tale primo concetto del Buonarroti, ove è accennata *una figura seduta* che ha molta analogia con le due sopradescritte (Berenson, n.° 1483) [1].

Dis. 17381. Rapidi schizzi a penna di *due gruppi di figure nude* per il *Diluvio universale* dipinto da Michelangelo in uno dei quattro scomparti maggiori della parte mediana della vôlta

Fig. *C* (Dis. 17381)

Sistina [2]). Dalla riproduzione che ne diamo (fig. *C*) ognuno potrà facilmente convincersi che trattasi di un primo pensiero gettato giù alla lesta soltanto per fissare l'idea sulla carta. Ma quei segni, per quanto rapidi e sintetici, rivelano

---

[1]) Il Wölfflin, in base al disegno del *British Museum,* ha cercato di ricostruire la decorazione della vôlta Sistina secondo il primo concetto di Michelangelo. Trovasi riprodotto a pag. 179 nel *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen,* vol. XIII.

Fra i disegni degli Uffizi se ne trova uno (n.° 214, corn. 173) attribuito alla scuola fiorentina, rappresentante una *figuretta* che sembra copiata o inspirata da uno di simili schizzi del Buonarroti.

[2]) Questa notizia ci è stata favorita dall'egregio dott. E. Steinmann, il quale si è trovato d'accordo con noi sulla originalità e l'importanza di questi schizzi.

Digitized by Google

alla prima la mano sicura del Buonarroti. Nessuno, crediamo, vorrà contestare la originalità di questi schizzi, per poco li metta a raffronto coll'affresco.

Le cinque figurette del gruppo di sinistra le ritroviamo, sebbene alquanto variate, fra gli otto naufraghi della barca in balìa dei flutti. E sebbene l'artista abbia dato ad esse nell'affresco un collocamento diverso, conservano però tutta l'impronta e lo spirito del primitivo concetto.

A destra è schizzato lo stesso episodio ridotto a tre sole figure di cui, quella vista di schiena in atto di arrampicarsi sulla barca, trovasi dipinta nel fondo dell'affresco presso l'Arca di Noè.

Carta bianca, molto macchiata. Larga mm. 246, alta mm. 101.

In quanto alla maniera di schizzare a penna corrisponde a quella usata da Michelangelo in altri disegni autentici, come ad esempio, nel n.° 18722 *recto,* primo pensiero per la decorazione delle lunette della Sistina, da noi descritto a pag. 80 della *Miscellanea* (Fototipia Alinari, n.° 420. Fotogr. Brogi, n.° 1402[a]) come pure a quella del dis. 618 pure degli Uffizi (Braun 198) rappresentante due piccoli nudi [1]).

È interessante osservare come lo stesso modo di schizzare a rapidi tratti, per fissare i movimenti delle figure, trascurando i particolari, è stato usato pure da Domenico Ghirlandaio, primo maestro del Buonarroti, come può vedersi nel disegno per la *Natività della Vergine,* esistente nel *British Museum* (Berenson, n.° 878, tav. LXVI).

Dis. 18721 *recto* (Fotogr. Brogi, n.° 1429). Composizione di forma circolare rappresentante un primo pensiero per il soggetto biblico *il serpente di bronzo* (fig. *D*), dipinto da Michelangelo in modo affatto diverso in un angolo della vôlta Sistina.

Sapendosi come il Buonarroti avesse intenzione di ornare

---

[1]) Descritti ambedue dal BERENSON, *Florentine Drawings,* il primo al n.° 1399[E], il secondo al n.° 1398.

Digitized by Google

Fig. *D* (Dis. 18721*recto*)

il monumento di Giulio II con storie in bronzo [1]), si può supporre che questo disegno si riferisca ad uno di codesti bassorilievi a forma di medaglioni raffiguranti i fatti di Mosè.

[1]) Cfr. MILANESI, *Contratti artistici*, n.° XVII.

Digitized by Google

Nell' Università di Oxford trovasi un bellissimo disegno di Michelangelo per lo stesso soggetto [1]) del quale negli Uffizi esiste una copia incompleta eseguita dal Gabbiani allorquando l'originale trovavasi ancora nella Casa Buonarroti. Questa copia, oltre confermare che trattasi propriamente del soggetto da noi accennato, dimostra altresì come i due disegni, cioè il nostro e quello d' Oxford, siano stati eseguiti da Michelangelo contemporaneamente; infatti vi sono delle figure quasi identiche, ad esempio, quella a sinistra del disegno d'Oxford, caduta col dorso a terra, presenta la medesima attitudine della figura schizzata sul davanti nel mezzo del nostro disegno. La originalità di questo viene inoltre confermata dal fatto di trovarsi due delle figure che sono sul dinanzi, cioè quella caduta e l' altra piegata all' indietro col braccio destro alzato, nella carta 18619 della serie delle *copie* di Lodovico Buonarroti, da noi citata nel precedente articolo a pag. 87.

Merita di essere osservato come il Buonarroti siasi anche servito di alcune figure del disegno di cui ci occupiamo per quello della *Resurrezione* esistente nel *British Museum* (Berenson, n.° 1507, tav. CXLII). Questo disegno, specialmente nelle figure rimaste appena schizzate, presenta le stesse caratteristiche del nostro confermandone l' autenticità. Gli studiosi delle opere di Michelangelo sanno come egli siasi spesso ripetuto, malgrado l' affermazione contraria del Condivi.

Nel margine inferiore della medesima carta 18721 trovasi disegnato un *torso virile* di faccia con la gamba destra sovrapposta sull' altra, mossa favorita di Michelangelo, come giustamente osserva il Berenson a pag. 85 del 2° vol. dell'opera sopra citata. Questo studio sembra possa riferirsi ad uno dei *prigioni* addossati al Monumento di Giulio II, come lo proverebbe una delle quattro statue sbozzate nella grotta Buontalenti in Boboli [2]) ed anche il foglio di Oxford dove

[1]) Riprodotto dal Berenson nell' opera citata alla tavola CXXXV.

[2]) Vedasi la riproduzione di detto *prigione* a pag. 189 del volume

Digitized by Google

appunto sono schizzati sei *prigioni* di cui il secondo a destra ha molta analogia col nostro. E che trattasi di un *prigione* lo dimostra il petto sollevato per lo sforzo causato dalle braccia legate a tergo, delle quali vedesi appena l'indizio della spalla rialzata. Vogliamo in ultimo accennare al bellissimo schizzo dell'Amanno nel *British Museum* (Berenson, n.° 1487, tavola CXXXVI) non solo per l'identico movimento della gamba destra, ma altresì per la tecnica a rapidissimi tratti *a zig-zag,* corrispondente a quella del nostro disegno.

Nel *verso* della stessa carta 18721: Splendido studio a matita rossa di *braccio virile sinistro* penzoloni, veduto dalla parte del gomito con l'avambraccio che, per un movimento rotatorio del radio sul cubito,

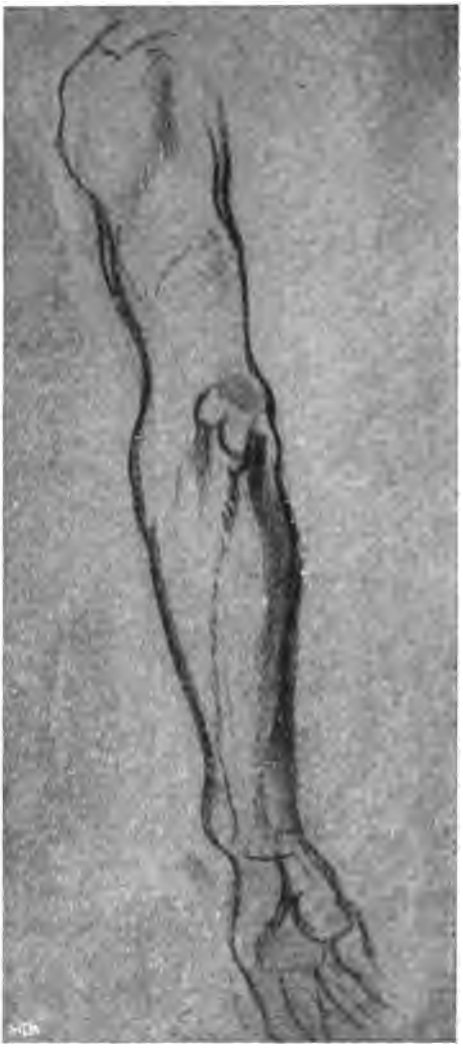


Fig. E
(Dis. 18721*verso*)

di Corrado Ricci, *Michel-Ange,* tradotto in francese da M. J. De Crozals. Firenze, Alinari 1901.

Digitized by Google

mostra il palmo della mano (fig. *E*). Sembra riferirsi alla figura che trovasi in alto a destra del medaglione sopradescritto rappresentante Mosè che accenna il serpente. Al n.° 18620 delle suaccennate copie di Lodovico Buonarroti trovasi un ricordo di questa mano. Nel gabinetto di Monaco esiste un disegno attribuito al Buonarroti (Schmidt, tav. 90) derivante indubbiamente dal Maestro, ove vedesi un nudo col braccio sinistro disteso indietro avente, tanto nel movimento quanto nella modellatura, le stesse caratteristiche del nostro. Carta bianca che ha per filigrana l'*incudine;* alta mm. 258, larga mm. 206.

Dis. 18724 *recto* (Fotogr. Brogi, n.° 1430). Due schizzi *architettonici* a matita rossa e schizzo a penna di una *testa di fauno.*

La nicchia fra le due mezze colonne d'ordine composito, potrebbe riferirsi al progetto per la facciata della basilica di S. Lorenzo in Firenze, ovvero all'ornamento in marmo, fatto su disegno del Buonarroti all'esterno della cappella papale nel cortile del secondo piano in Castel Sant'Angelo a Roma [1]).

Il rapido schizzo parziale di loggia ad archi schiacciati potrebbesi riferire al cortile del palazzo Farnese dove sappiamo che Michelangelo diresse i lavori insieme con Antonio da Sangallo, il giovine.

Nel *verso* della medesima carta: Rapido e magistrale schizzo a matita rossa di *testa giovanile* in perfetto profilo. Una linea perpendicolare dalla fronte cade a piombo sul mento. Particolarità che si riscontra anche in un altro disegno autentico del *British Museum* (Berenson, n.° 1508 — Braun, 8). In un disegno del Buonarroti in Oxford rappresentante un busto virile di profilo (Berenson, tav. CXXX), troviamo l'orecchio schizzato nella identica maniera, anche nei più minuti particolari.

---

[1]) Vedasi la riproduzione della detta cappella a pag. 197 del sopra citato volume di C. Ricci.

Digitized by Google

Vi sono inoltre *due studii di testa caratteristica* di profilo, che rasenta quasi la caricatura. Essa, nell'espressione piuttosto fiera ha molta analogia con quella sopracitata di Oxford. Michelangelo si è compiaciuto spesso di riprodurre simili tipi caratteristici, come ad esempio in alcuni dei *giovani schiavi* della vôlta Sistina. In un foglio di Michelangelo del Museo Teyler, contenente diversi studii per *la Creazione dell'uomo,* dipinta nella Sistina, le teste dei genî che sostengono il Padre Eterno offrono pure una consimile espressione di fierezza, con la fronte prominente ed il naso rientrato. Anche in un disegno del Louvre (collez. Jabach), rappresentante un fauno danzante, trovasi schizzato un satiretto avente le medesime caratteristiche. (Berenson, n.° 1581). Carta bianca, larga mm. 280, alta mm. 206.

Dis. 18730. Studio a matita rossa di *piede virile sinistro* e del *torso di una statua antica* (fig. *F*). Il piede (malauguratamente mutilo per esser la carta frammentata) è disegnato con tocco morbido e carnoso; il pollice alquanto staccato e le altre quattro dita degradate dolcemente, a due a due, con le unghie corte e come incassate nella carne, caratteristiche che si riscontrano generalmente nelle opere di Michelangelo, ad esempio, nel piede sinistro del *Bacco* nel Museo del Bargello, in quello del *Cristo risorto* nella chiesa della Minerva ed in quello della *Notte* [1]).

Lo studio del torso è tratto dalla statua antica del *Marsia* portante negli Uffizi il n.° 155. Il Buonarroti, anche nella sua tarda età, ha spesse volte studiato le contrazioni muscolari che offre il corpo umano, sospeso per le braccia e ricadente sul proprio peso. Ne abbiamo una prova nel disegno per la *Crocifissione* esistente al Louvre (Braun 45). Leggasi in proposito l'osservazione che fa il Berenson al n.° 1583, pag. 225 del vol. I.

---

[1]) Potrebbesi aggiungere altresì il piede del *Bacco* degli Uffizi n.° 208, il cui restauro viene da alcuni attribuito a Michelangelo e da altri contestato.

Digitized by Google

Dis. 18733. Carta molto macchiata con rapidi e leggeri schizzi a matita nera.

A sinistra una *figurina piegata in avanti* col braccio destro alzato, avente molta analogia con alcuni schizzi che si trovano in un foglio di Michelangelo, conservato in Oxford, rappre-

Fig. *F* (Dis. 18730)

sentanti *Sansone che abbatte un filisteo* (Berenson, n.° 1571 — Braun 83). La figura che si trova nella parte superiore è tutta simile alla nostra, la quale ricorda, forse casualmente, nel movimento la statua antica del *Fauno danzante* nella Tribuna il cui restauro viene per tradizione attribuito a Michelangelo.

Nel lato superiore della stessa carta sono appena accen-

Digitized by Google

Fig. *G* (Dis. 18734*recto*)

nate *due edicole con frontispizio rettilineo* convergenti prospetticamente verso una *terza nicchia* centrale arcuata. Non ci sembra del tutto impossibile che si tratti di un primo pen-

Digitized by Google

siero per la decorazione della quarta parete della Sagrestia Nuova di San Lorenzo, rimasta incompiuta, destinata per le tombe di Lorenzo il Magnifico e di Giuliano suo fratello. Nell'edicola centrale doveva probabilmente esser collocata la statua della *Vergine* (di Michelangelo) e in quelle laterali le statue dei Santi *Cosimo* e *Damiano* (del Montorsoli e di Raffaello da Montelupo).

Nella medesima carta vedonsi a mala pena alcuni disegni poco intelligibili di *meccanica* e nell'angolo superiore destro diverse cifre *numeriche* a penna che corrispondono ad altre cifre autografe che si trovano in un foglio di Michelangelo del *British Museum* (Berenson, n.° 1508 — Braun 8).

Carta bianca, totalmente macchiata, avente per filigrana un'anitra dentro un cerchio sormontato da stella a sei raggi. Larga mm. 255. Alta mm. 200.

Dis. 18734 *recto* (fig. *G*). Studio a matita nera di *braccio destro virile* ripiegato, con parte del torso. Sembra riferirsi alla statua del *Mosè* in San Pietro in Vincoli.

Nel *verso:* Rapido schizzo a matita nera di *avambraccio virile sinistro,* visto dal gomito. Sembra un primo pensiero per il *David.* È vero che nella statua il braccio disteso che tiene l'altra estremità della fionda con dentro il sasso, è quello destro, ma constatiamo che il Maestro ha avuto dapprima l'idea di fare all'inverso come si vede nel bozzetto in cera nella Casa Buonarroti, riprodotto da C. Ricci a pag. 27 del suo *Michel-Ange.*

Carta bianca, alta mm. 207, larga mm. 158.

Avvertiamo infine che i sopradescritti disegni sono già stati posti alla pubblica ostensione, insieme con gli altri *undici* disegni del Buonarroti precedentemente identificati, nelle cornici 147^{G} e 147^{H} situate nel centro della Sala dei *Cartoni* e *bozzetti* nella R. Galleria degli Uffizi.

P. N. Ferri – Emil Jacobsen.

Digitized by Google

APPENDICE

ALL' ARTICOLO *DISEGNI SCONOSCIUTI DI MICHELANGELO*

(pubblicato nel N.° 5-6, maggio-giugno 1903 della *Miscellanea*)

Dis. 14412. Le poche linee in pianta di fortificazione a sezioni trasversali si riferiscono probabilmente alla collina di *S. Miniato al Monte* presso Firenze, in occasione dell'assedio del 1529. Infatti la *testa* ivi disegnata corrisponde allo stile di Michelangelo di codesto tempo. Una copia di questa bellissima testa trovasi nel ben noto disegno con dodici teste in Oxford erroneamente attribuito al Buonarroti (Berenson, n. 1706 — Braun 75).

Dis. 18719 *recto*. Lo studio anatomico, alquanto enigmatico, ma da noi decifrato per una *spalla virile sinistra con la clavicola molto rilevata* ha formato più volte oggetto di studio del Buonarroti come si riscontra in altri suoi disegni del Museo Teyler in Harlem, pubblicati da F. v. Marcuard nel 1901.

Dis. 18723. Questo schizzo sembra un primo pensiero per l'*Annunziazione della Vergine,* soggetto che Michelangelo ha trattato come può rilevarsi dalle opere di Marcello Venusti derivanti dall'invenzione del Maestro. Qualche leggero indizio di architettura nel fondo confermerebbe questa induzione, manifestata per il primo dal conte Carlo Gamba.

Dis. 18729. La mossa di questa figura ricorda pure il *Mosè* in atto di spezzare le tavole, rappresentato a foggia di statua sopra un mobile nel disegno dell'*Annunziazione* di Marcello Venusti (Uffizi 229, categ. II), servito per il quadro della basilica di S. Giovanni Laterano che si sa derivato dall'invenzione del Buonarroti (Vedi BERENSON, *Florentine Drawings,* n.° 1644 — Fotogr. Alinari 173).

Dis. 18737. Un altro schizzo per la *Leda* trovasi nel margine superiore del disegno del Buonarroti rappresentante un primo pensiero per i *bagnanti* (Uffizi 613, cornice 140), il quale, o sia vero o derivato da un originale del Maestro, conferma ad ogni modo l'autenticità del nostro disegno.

P. N. FERRI - EMIL JACOBSEN.

Digitized by Google

UNA TAVOLA DI BARTOLOMEO CAPORALI

(NUOVO ACQUISTO DELLE RR. GALLERIE DI FIRENZE)

Quantunque, da un decennio, gli studi sulla *vecchia* arte umbra si siano moltiplicati, pure alcuni artisti non appaiono ancora ben delineati dalla critica, nè rispetto alla loro vita, nè rispetto alla loro opera.

Appena, fra i molti, si mostrano con sufficiente chiarezza il Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo e Nicola da Foligno. Sugli altri invece si hanno dubbi d'ogni specie.

Chi ha, infatti, tentato mai di determinare la personalità artistica di Bartolomeo Caporali? Quale traccia della sua attività in patria? Quali saggi del suo valore nelle gallerie d'Europa? Non è grandemente probabile che, quando quella *personalità* sarà definita, si riconosceranno per suoi alcuni dipinti che oggi vanno sotto un altro nome o sotto il nome generico di « *scuola umbra* »?

Ad esempio, noi pensiamo che certa *Madonnina col putto* che si vede nella Galleria di Perugia, nella *Sala dell'Angelico*, a destra del polittico di Pier della Francesca, e che va appunto sotto il titolo di « *scuola umbra* », sia sua! Del resto, i confronti sono facili, perchè quasi tutto ciò che si conosceva finora di lui, *col suo nome,* è appunto raccolto in quella Galleria. Appena fuor di Perugia, si è trovato, or son dieci anni, un suo affresco a Montone; ed ora una sua deliziosa tavoletta, forse (o senza forse) la cosa sua più bella, è stata ceduta dalla famiglia Rosa di Stroncone (Perugia) alle RR. Gallerie degli Uffizi.

Ma vediamo qualche data. Bartolomeo Caporali (da non confondersi col mediocre e posteriore Caporali che aiutò il Pintoricchio nel quadro di Castel della Fratta, ora in Vaticano) fu iscritto nel Collegio dei Pittori nel 1442. Cinque anni dopo ebbe commissione di eseguire la tavola per l'altare della Madonna del Verde in San Lorenzo di Perugia. Si trova in seguito, fra il 1464 e il 1488, impegnato a lavo-

Digitized by Google

BARTOLOMEO CAPORALI – Madonna col Bambino e Angeli
(Nuovo acquisto delle RR. Gallerie di Firenze)

Digitized by Google

Digitized by Google

rare pei Cassinensi di San Pietro, pei quali compì anche la pittura sulla porta del monastero, cominciata da Pietro di Galiotto. La segnatura di una sua pala, già nella chiesa di Santa Maria Maddalena in Castiglion del Lago, riferiva l'opera al 1487. Nel 1491 eseguì l'affresco di Montone. Finalmente, nel 1499, insieme a Fiorenzo di Lorenzo, fu incaricato della stima d'un dipinto. Dunque, ammesso anche che morisse subito dopo, pensando all'anno in cui fu accolto nel Collegio dei Pittori, è da ritenere che raggiunse gli ottant'anni almeno. Della produzione d'una così lunga vita, dovrebbe dunque rimaner qualcosa di più di quel pochissimo che finora si attribuisce a lui!

Nella Galleria di Perugia, oltre alla *Madonnina* ricordata, si conservano due Santi, dipinti da lui insieme al Bonfigli, alcuni frammenti della pala di Castiglion del Lago, un affresco col Padre Eterno ed uno con Gesù e la Vergine fra gli angeli, entrambi derivati dal Monastero di Santa Giuliana.

La tavoletta, acquistata ora dalle Gallerie degli Uffizi, è d'una conservazione e d'una finezza straordinarie. Il *pallor roseo* delle carni della Madonna, del putto e dei quattro angioletti; il giallo tenero dei loro capelli; l'oro del fondo e delle aureole, dànno al dipinto una tonalità di trasparenza alabastrina e d'opacità che consente al rosso e al turchino delle vesti della Vergine e alle tinte delle tuniche e delle ali degli angeli, una vigorìa insolita al colorito di quella vecchia scuola.

I caratteri della pittura di Bartolomeo (rispetto alle influenze che vi si palesano) ci sembrano anche più chiari che nei dipinti del Bonfigli, di Fiorenzo e degli altri suoi contemporanei e concittadini. Nella sua tavoletta si scorge benissimo l'innesto delle forme dell'Angelico e di Benozzo Gozzoli sopra la pianta di derivazione senese. Infatti, che i pittori senesi operassero nel trecento e sui primi del quattrocento in Perugia, e che Benozzo Gozzoli, co' suoi affreschi di Montefalco, divulgasse nell'Umbria le forme dell'Angelico e le proprie, oltrechè storicamente, risulta artisticamente, e in sommo grado, dal prezioso dipinto che riproduciamo.

CORRADO RICCI.

Digitized by Google

APPUNTI D'ARCHIVIO

Alcuni documenti su Mino da Fiesole

(Cfr. *Miscellanea*, pp. 98-103 e pp. 138-139)

a) *Matricola di Mino.*

Nella Matricola dell'Arte della Pietra e del Legname dal 1385 al 1516 (custodita sotto il numero dell'inventario 2 nell'Archivio di Stato) troviamo a c. 123 la notizia seguente:

Minus Johannis Mini de Pupio habitator in populo Sce Marie in Campo, intagliator recognovit matriculam Angeli Baronis legnaiuoli matriculati in Campione civitatis a c. 158, eius soceri, pro comitatu die 28 iulii 1464.

Nella Matricola dell'Arte de' Maestri dal 1465 al 1522, Inv. n.° 4 (cosidetto Campione o Libro dello Specchio) poi troviamo registrato a

fol. 127t. Mino di giovannj da poppi intagliatore de dare Ll. tre Ss. sedicj posto debj avere al champione vecchio c. 402 perresto di sua matricola e consolatj per tutto lanno 1465.

Ll. III Ss. xvj

E de dare per l'anno 1466. Ss. xii.

(E si continua ogni anno fino al 1483 colla medesima somma).

fol. 128r. Mino di giovannj chontroscritto de avere a dj xviij d'aprile 1467 L. una rechò contantj a entrata di domenicho del checho. L. 1 Ss. —

E de avere a dj xij di marzo 1467 L. una Ss. diecj rechò chorro (?) e qualj ebe da un suo gharzone a entrata di Zanobj d'Ant.° L. 1 Ss. x.

E de avere adj 7 di febraio 1469 Ll. due Ss. 4 rechò corso a entrata di luca della robbia. L. 2 Ss. 4.

Digitized by Google

E a dj 30 d'ottobre 1473 Ll. una rechò matteo suo nipote a entrata di vetto (Vittorio) di Lorenzo (Ghiberti). L. 1 Ss. —

E a dj d'ottobre 1478 Ss. vj avutj dj vettorjo dilorenzo ghibertj. Ss. vi.

E a dj vij d'aghosto 1480 Ll. due rechò bolognino a entrata di branchazio djg[iovanni]. L. ij Ss. —

E a dj xx dj novembre 1489 Ss. vj pel suo torchietto di detto anno a entrata di lucha di simone (della Robbia). Ss. vj.

E a dj xxiij dj dicembre 1480 Ll. una rechò lorenzo v.° (vocato) grasso f°(urono) a entrata di lucha di simone. L. 1 Ss. —

E per insino a dj 8 dj novembre 1481 Ss. vj pel torchietto a entrata d'ant°. d'ugo cofj. Ss. vj.

E per insino a dj 8 dj novembre 1482 Ss. vj del torchio a entrata di franc.° dibart.° dj berto. Ss. vj.

b) *La tavola di Dietisalvi Neroni nella Badia.*

Nella « Ricordanza » su questa opera, stampata a pag. 98 della « Miscellanea d'Arte » si fa menzione di un atto notarile, con cui essa venne data in consegna ossia deposito ai frati della Badia. Ed ecco il testo di questo atto:

In Dei nomine Amen. Anno Domini ab eius salutifera Incarnatione millesimo quadringentesimo septuagesimo, indictione tertia, die tredecima mensis septembris. Actum Florentie in platea Dominorum in populo S. Petri Scheradij, presentibus testibus Ser Baptista Antonii de Becchalorzis notario florentino et Johanne Ser Francisci Bartoli Vannis Nuti cive florentino.

Antonius olim Michaelis de Rabatta civis florentinus procurator et procuratoris nomine creditorum domini Dietisalvi de Dietisalvis civis florentini, omni meliori modo ecc. audito quodam bullettino facto per Octo balie et custodie civitatis Florentie per quem deliberaverunt et licentiam dederunt fratribus Abbatie florentine accipiendi in depositum unam tabulam petre albe, in qua sunt sculpte figure Virginis Marie cum filio in brachio, S. Leonardi et S. Laurentii cum duobus angelettis; que tabula fuit facta per Minum Johannis scultorem ad instantiam domini Die-

Digitized by Google

tisalvi de Dietisalvis, et supra mutuandi florenos triginta duos largos. Quos idem Minus dixit restare habere cum hac condictione quod si ullo unquam tempore Antonius de Rabatta et Carolus de Guasconibus et Guiglielmus de Pazzis procuratores creditorum dicti domini Dietisalvi vellent relevare dictam tabulam, quod dicti fratres teneantur ipsam reddere, rehabendo tantum dictos florenos triginta duos largos; dictam licentiam ratificavit, et approbavit et consensit dictam procurationem, quod per dictos monacos Abbatie florentine solvantur florenos (sic!) triginta duos auri largis prout supra continetur.

(Arch. di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Pietro di Carlo del Vivo, Protocolli dal 1461 al 1470 a c. 417).

c) *Il Tabernacolo di S. Ambrogio.*

Sull'allogazione di questa opera si ha il seguente ricordo:

1481. Maestro Mino maestro di schultura è rimasto d'acchordo oggi questo dj 22 di aghosto 1481 chola riverentia di madonna Maria abbadessa di detto munistero, di fare el tabernachulo coll'adorneza che si richiede, di marmo secondo che si vede per uno disegnjo di sua mano, nel quale tabernachulo à stare el miraculo del chorpo di Xpro nella nostra chiesa, cioè nella chapella de Zati. E detto lavoro à promesso di fare fra otto mesi; del quale debbe avere fior: cento sessanta di suggello in questo modo cioè: per tutto questo mese fior: venticinque e 'l resto mese per mese. Detto achordo si fecie in presenza di detta madonna, e di m.° Stefano di Santa Maria Novella, e di messer Michele Cannonico di Santo Lorenzo, e di Simone Zati, e di me Salvino Salvini.

(Arch. di Stato, Corpor. relig. soppr. S. Ambrogio, Libro di ricordi dal 1475 al 1532 a. c. 22^{v} [1]).

---

[1]) Questo documento fu già pubblicato, dietro la trascrizione che ne fece Gaetano Milanesi, dal MÜNTZ, *Les arts à la Cour des Papes,* vol. I, pag. 252, in nota; e, assieme con gli altri documenti che concernono il tabernacolo, da D. FRANCIONI, *Storia del ss. miracolo seguito nella chiesa di S. Ambrogio.* Firenze, 1875, pp. 133 sgg.

Digitized by Google

d) *Testamento di Mino.*

In dei nomine Amen. Anno Dominice Jncarnationis MCCCC-LXXXIIIJ Indictione ij et die decima mensis Julii. Actum Florentie in populo Sancti Ambrosii de Florentia et in domo habitationis dicti testatoris, presentibus testibus ad infrascripta omnia et singula proprio ore infrascripti testatoris vocatis, habitis, et rogatis, videlicet Ser Hieronimo Bicchi Antonii de Florentia cappellano in ecclesia Sancti Ambrosii de Florentia, et Bartholomeo Antonii Bartholomei Chanaccini cursore, et Vectorio Dominici Antonii pizichagnolo, et Michaele Dominici bartholi chalzolario et Dominico Luce Branchaccini clerico in dicta ecclesia Sancti Ambrosii, et Antonio Guelfi alias Guelfi (sic!) arrotatore, et Liuccio Jacobi Nicolai fornario, omnibus de dicto populo Sancti Ambrosii de Florentia, et Piero Dolfi Chantis scarpellatore populi Sancti Simonis de Florentia.

Minus olim Johannis Mini sculptor populi Sancti Ambrosii de Florentia sanus mente sensu et intellectu licet corpore languens suum nuncupationem (sic!) sive scriptis testamentum, et ultimam voluntatem in hunc modum ordinavit et fecit, videlicet:

In primis quidem animam suam omnipotenti deo et universe Curie paradisi humiliter recommendavit.

Item reliquit et legavit Opere Sancte Marie del Fiore de Florentia et nove sacrestie dicte ecclesie et operi murorum civitatis Florentie totum id quod disponitur ex forma Statutorum Comunis Florentie. Et quare dictus testator construxit modellum faciei ecclesie Sancte Marie del Fiore de Florentia, et seu designum in quadam tabula lignea, quod est in domo habitationis dicti testatoris pretii fortasse flor: X, ideo idem testator legavit et reliquit dictum modellum sive designum ligneum dicte opere et sacristie et aliis locis predictis in satisfactionem et pro satisfactione et solutione dicti legati sibi primo loco facti, et ut supra, ad quod tenetur secundum formam statutorum predictorum pro validitate presentis testamenti [1]).

[1]) Vedi ciò che il Milanesi (Vasari, ediz. Sansoni vol. III pag. 125,

Digitized by Google

Item reliquit domine Giane eius secunde uxori et filie olim Juliani Antonii dotes suas quas asseruit ab ea recepisse, et dixit fuisse florenos quinquaginta de sigillo pro donatione propter nuptias, et prout dixit constare pro et manu Ser Hieronymi Bartholomei del Bicchieraio notarii publici florentini, vel manu alterius notarii [1]).

Et voluit dictus testator quod casu quo predictis non constaret legitime, predicta sint loco instrumenti dotalis cum clausulis requisitis de jure et pro restitutione et solutione predictorum obligavit dicte domine Giane presenti et acceptanti eius heredes (sic!) et bona omnia et singula presentia et futura.

Item reliquit et legavit dicte domine Giane eius secunde uxori unam tunicam panni monachini ad eius dorsum pretii flor quatuor largorum, et unam viridem et nigram ad usum gamurre ipsius domine pretii etiam flor: 4 largorum.

Item voluit quod pro salute anime sue fiat infra xv dies proxime futuros a die mortis dicti testatoris unum offitium in ecclesia

---

nota 1) osserva sul disegno di Mino, legato da lui all' Opera del Duomo. Il legato fu accettato dagli Operai, come si desume dalla seguente loro deliberazione: « 1490, 4 settembre. Si ponga in conto di spese dell' opera L. 3 e Ss. 17 e con questa somma si paghi il testamento ossia legato di Mino scultore » (*Archivio dell' Opera del Duomo, Libri di Deliberazioni dal 1486 al 1491* a c. 74^{v}).

[1]) L' atto notarile sopracitato esiste in fatti. In esso « Mino del fu Giovanni Mini scultore del popolo di S. Ambrogio », sotto la data del 26 di maggio 1483, confessa di aver ricevuto da Ser Antonio di Ser Niccolò di Cristoforo de' Ferrini notaio e cittadino fiorentino, curatore dell' eredità intestata di Zanobi d'Antonio Cambi lanaiuolo, e per esso dagli eredi di Francesco di Clemente de' Guidotti, fiorini trentatrè d' oro larghi (e non cinquanta, come si dice nel testo del testamento), tra danari e robe, per parte della dote di monna Giana che fu seconda moglie del d.° Zanobi, ed oggi moglie del d.° Mino e figliuola del fu Giuliano d'Antonio tessitore di drappi del popolo di S. Paolo (*Arch. di Stato,* Contr. notarili, Rogiti di Ser Bartolomeo di Niccolò di Ghino Buonamici detto del Bicchieraio, Protocollo dal 1481 al 1485 a c. 86^{v}).

Digitized by Google

sancti Ambrosii de Florentia, in quo expendatur unus florenus auri largus.

In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus, juribus, oneribus et actionibus presentibus et futuris sibi heredes universales instituit, fecit et esse voluit Zenobium et Angelum et Martinum eius filios masculos, legiptimos, et naturales natos ex se et ex domina Francisca eius prima uxore legiptima, nec non Chaterinam eius filiam feminam legiptimam et naturalem natam etiam ex eo et ex dicta domina Francisca, equis portionibus, videlicet quemlibet ipsorum pro una quarta parte, dictosque filios masculos tantum (sic, pro tamen) invicem substituit vulgariter, pupillariter et per fidei commissum casu quo quandocumque decederent sine filiis legiptimis et naturalibus.

Tutores autem et pro tempore curatores dicti Zenobii annorum XIIIJ vel circa, et dicti Angeli etatis annorum sex vel circa, et dicti Martini etatis annorum trium vel circa, et dicte Chaterine etatis annorum undecim vel circa fecit et esse voluit Iohannem et Pierum et Matheum fratres et filios olim Marci Iohannis et nepotes ex fratre carnali dicti testatoris et superstites ex eis. Quibus, et maiori parti ipsorum, et superstiti vel superstitibus ex eis dedit plenam auctoritatem ea cum conditione tamen quod ipsi non possint modo aliquo vendere aut aliter alienare bona et de bonis immobilibus dicti testatoris et eius hereditatis et heredum predictorum sine expressa licentia et consensu Abbatisse Sancti Ambrosii de Florentia et prioris dicte ecclesie presentium vel qui pro tempore fuerint [1]).

Archivio di Stato, Atti notarili, Rogiti di Ser Lionardo di Giovanni Tolosini da Colle, Protocolli dal 1484 al 1485 a c. 16[bis]).

C. DE FABRICZY.

---

[1]) È noto, dietro la testimonianza del Libro de' Morti, che Mino morì un giorno dopo aver fatto il suo testamento, cioè l'11 di luglio 1484.

Digitized by Google

NOTIZIE

Il *Bullettino della Società geografica italiana* (1903) pubblica un articolo di VITTORE BELLIO sopra « *Un disegno geografico di Donato d'Angelo detto Bramante.* » Tale disegno rappresenta una sfera, tra le figure d'Eraclito e di Democrito, in un affresco che ora si vede nella R. Pinacoteca di Brera in Milano. In essa sfera sono dipinte l'Europa, l'Africa e gran parte dell'Asia coi mari che le toccano. Il BELLIO, esaminandola, sulla scorta della storia, arriva alla conclusione: esser « l'insieme del disegno diretto dalla geografia tolemaica, anzi, per precisar maggiormente, dal testo che servì per la edizione del *Tolomeo* di Ulma del 1482. » Vi nota però « alcune differenze importanti » che dimostrano come Bramante si valesse d'altre fonti ed anche d'informazioni personali pur di raggiungere una esattezza, tanto più mirabile in quantochè si tratta di cosa semplicemente decorativa.

BENEDETTO CROCE ha pubblicato negli *Atti* dell'Accademia Pontaniana di Napoli (1903) uno studio sopra *Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos duchessa di Francavilla.* Il canzoniere è quello d'Enea Irpino di Parma, il quale, tra le note d'amore, da vero uomo della Rinascita ha voluto mettere anche qualche nota d'arte. Infatti egli ci dà notizia d'un ritratto di Costanza, fatto da Leonardo da Vinci, in quattro sonetti e due madrigali. « Chi si proponga – dice il Croce – la domanda del tempo in cui Leonardo dovette ritrarre la D'Avalos, non credo che potrà pensare ad altro tempo se non agli anni dal 1513 al 1515, quando il Vinci soggiornò in Roma alla Corte di Leone X. È ben probabile che la D'Avalos si recasse in quel periodo a Roma, specialmente quando si considerino le sue relazioni di parentela coi Colonna, e il fatto che abbiamo per caso notizia di un suo soggiorno, nel 1507, a Marino. Nelle notizie che ci restano di opere del Vinci non mi è riuscito d'identificare il ritratto

Digitized by Google

di Costanza D'Avalos; ma forse in seguito, altri sarà più fortunato di me. Il ritratto dovette effigiare una donna già matura, in abito vedovile, *sotto un bel negro velo.* » Lo stesso Irpino scrisse un madrigale per un ritratto dipinto da Alessandro Araldi e raffigurante Beatrice da Correggio moglie a Nicola Sanvitale celebrata dall'Ariosto col nomignolo di Mamma.

Come quello di Leonardo, anche il ritratto dell'Araldi è smarrito.

c. r.

Nell'articolo del Robiony sulla *Madonna dal collo lungo* pubblicato nel precedente numero di questa si legge che secondo il Ricci « quel quadro sarebbe venuto a Firenze da Parma nel 1674 » e che intermediario della vendita fu il conte Annibale Ranuzzi di Bologna, mentre i documenti pubblicati dal Robiony provano che il quadro fu portato a Firenze nel 1698 e che l'intermediario fu il conte Calvi. Ora al Ricci preme notare ch'egli non ha mai scritto che il quadro sia venuto a Firenze nel 1674. Ha scritto solo che le prime pratiche dei Serviti per venderlo furono del 1674 e che si valsero allora del conte Ranuzzi. Questi fatti che non sono in nulla e per nulla contradditori con quelli risultanti dai documenti editi dal Robiony, risultano provati da documenti dell'archivio Magauli Cerati. Infatti le pratiche del Ranuzzi iniziate presso i Medici nel 1674 non riuscirono e riuscirono invece quelle del Calvi nel 1698.

Cornel von Fabriczy, a cui fu inviata una copia dell'opuscolo: « La cappella e la tomba di Onofrio Strozzi nella chiesa di Santa Trinita » (Firenze, 1903) invia alla *Miscellanea* la lettera che segue, con preghiera di pubblicazione:

« Il dott. Giovanni Poggi nel suo interessantissimo studio sulla cappella e tomba di Onofrio Strozzi nella chiesa di Santa Trinita (Firenze, Barbèra, 1903), parlando della tomba dei genitori di Cosimo de' Medici nella sagrestia vecchia di S. Lorenzo, e citando il passo che io ne aveva scritto nella mia biografia del Brunelleschi (a pag. 519, nota), riproduce – come opinione mia – la supposizione « che Andrea da Buggiano ne abbia disegnata l'architettura, e Donatello scolpite le figure. » Veramente le mie parole,

Digitized by Google

al luogo citato, sono queste: « si potrebbe supporre che Andrea abbia *eseguite* le parti puramente architettoniche » (il lavoro così detto di quadratura) « e Donatello scolpite le figure. » Allora io supponevo – seguendo la tradizione – che quest'ultimo avesse progettato e in parte eseguito il monumento in discorso; *ma ora mi dichiaro convinto – col Bode e col Poggi – che questo sia stato del tutto eseguito dal Buggiano, sempre però dietro un'idea, uno schizzo del suo maestro Donatello.* »

Nei fascicoli I-III dell'anno XXIII (janvier-juin 1903) delle *Mélanges d'archéologie et d'histoire* pubblicate dalla scuola francese di Roma notiamo una notizia biografica di Eugenio Müntz (pp. 231-236) e una completa bibliografia dei suoi scritti (pagine 236-272) contenente 448 numeri.

Nella 43ª dispensa (maggio-agosto 1903) della *Bibliothèque de l'école des Chartes* L. Delisle discorre delle Heures de Jacqueline de Bavière (pp. 314-320) prezioso manoscritto posseduto dal conte di Murard e illustrato con 11 miniature nella prima metà del secolo XV, e Paul Durrien delle « Très riches heures du duc de Berry conservées à Chantilly, au Musée Condé » e del Breviario Grimani (pp. 321-328).

Giuseppe dalla Santa nel *Nuovo Archivio Veneto* (nuova serie, anno III, tomo VI, parte 1ª, pp. 11-54) pubblica una sua traduzione, con correzioni ed aggiunte, dell'articolo di Gustavo Ludwig su Bonifazio di Pitati da Verona edito nell'Annuario dei Musei Prussiani degli anni 1901-1902. — Ibidem, Giuseppe Giomo comunica interessanti notizie e documenti su San Pietro martire e Tiziano, cioè sulla pala che il Tiziano dipinse per la confraternita di San Pietro martire nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

F. Malaguzzi Valeri dà notizia nell'*Archivio storico lombardo* (anno XXX, fasc. 37) dei Ricamatori e Arazzieri a Milano nel secolo XV.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

UNA « RESURREZIONE » DI BENEDETTO BUGLIONI

Dell'attività artistica di Benedetto di Giovanni Buglioni fiorentino (n. 1461 – m. 1521), più sopravanzano i ricordi che le opere. A parte i frammenti conservati a Perugia [1]) e a Massa, e la marmorea cantoría del Santo Stefano di Genova, la quale ei forse condusse in compagnia all'arte di Donato Benti, più comunemente il suo nome d'artista è conosciuto per il mezzo-tondo di terra cotta invetriata, che ora sta sulla porta di Badia in Firenze, avanzo anch'esso delle adornamentazioni interne che un tempo abbellivano la cappella di Bernardo del Bianco, eretta in tal chiesa [2]).

Un'altra terracotta si attribuisce pure al Buglioni: l'*Incoronazione della Vergine,* posta sull'ingresso esterno della corsía degli uomini, a fianco del loggiato dell'ospedale pistoiese del Ceppo. Il Cavallucci, il Molinier e la Maud Cruttwell, sono per il Buglioni; il Reymond accenna alle analogie di questa *Incoronazione* con quella della chiesa d'Ognissanti a Firenze, dovuta a Giovanni della Robbia; Alfredo Melani vi intravede le caratteristiche

[1]) Una *Madonna,* comparve nell'Esposizione romana di ceramica del 1889. Cosí n'ebbe a parlare l'ERCULEI: « La *Madonnina* a basso rilievo adorante il Bambino fra una gloria di angioli, esposta dal Museo civico di Perugia, è attribuita a Benedetto Buglioni, scolare di Luca, il quale lavorò plastici invetriati a Perugia, a Pistoja e a Firenze. » Cfr. R. ERCULEI, *L'arte antica della ceramica e l'attuale esposizione di Roma* in *Nuova Antologia,* serie III, volume 20, 1889, pag. 764.

[2]) VASARI, *Vite,* ecc., ed. Milanesi, tom. II, pagg. 184-185, in nota.

Digitized by Google

di Andrea [1]). I giudizî de' critici d'arte sono tutti singolarmente apprezzabili, finchè non sopraggiunge tutto ad un tratto il documento d'archivio che riduce a due parole le discussioni più acute ed elaborate. Ma il documento questa volta manca; né son valse le mie nuove ultime indagini ad accertare non solo l'autore, bensí la data relativa a questa *Incoronazione.*

Francesco Tolomei che nel 1821 compilò una guida di Pistoia, usando di certi ricordi in parte ereditati dal padre suo Baronto, scrive: « la *Coronazione* di Maria sulla porta dell'Ospedale degli

BENEDETTO BUGLIONI – *La Vergine col Figlio*
(Firenze, Chiesa di Badia)

uomini con la data del 1500, come ha letto mio padre, » potrebbe « essere di mano d'Andrea » [2]); Gaetano Milanesi, la pone invece tra l'elenco delle opere del Buglioni e asserisce: « Fece nel 1510 per la facciata dello Spedale del Ceppo di Pistoia una *Nostra Donna* » [3]). Per quanto sia grande il valore storico del Milanesi, io non so dare a questa sua data valore assoluto: il brano di una lettera del settembre 1883, trascritto in nota nel volume del

[1]) Cfr. il riassunto de' varî giudizî nel recente libro di O. H. GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte.* Firenze, 1904, pagg. 94-95.

[2]) *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti,* ecc. Pistoia, 1821, pag. 83.

[3]) VASARI, op. cit., pag. 185.

Digitized by Google

Cavallucci e Molinier [1]), farebbe credere ad alcune sue ricerche speciali, nell'archivio del Ceppo; ma l'avere in questo brano ripetute le parole identiche adoprate dall'ab. Giuseppe Tigri nella sua guida pistoiese, a proposito di certi pagamenti del 1525 a Giovanni d'Andrea di Marco della Robbia, per lavori al fregio delle *Sette opere di misericordia* [2]), mi induce in sospetto e mi fa pensare che il Milanesi abbia affermato su comunicazioni o su induzioni d'altri, e non per ricerche proprie e originali; seppure la sua data

Incoronazione della Vergine - (Pistoia, Ospedale del Ceppo)

non derivi senz'altro dalla notizia del Tolomei, e non sia stato trascritto, per un *lapsus,* 1510 invece di 1500.

I criterî stilistici debbono adunque prevalere, almeno per ora, su quelli storici; né mi sembra, tutto considerato, che la ipotesi ultimamente rinverdita dalla Cruttwell, la quale al Buglioni attribuisce l'*Incoronazione* del Ceppo, sia la più improbabile e priva di fondamento.

Ma ecco a conferma delle eminenti prerogative artistiche di Benedetto Buglioni nuovi documenti, che a lui rivendicano una

---

[1]) *Les Della Robbia leur vie et leur œuvre.* Paris, 1884, pag. 142.

[2]) *Pistoja e il suo territorio.* Pistoia, tip. Cino, 1853, pagg. 198-199.

Digitized by Google

Resurrezione, immeritamente dimenticata sino ad oggi, la quale conservasi tra altre reliquie d'arte nello splendido Capitolo annesso alla chiesa di San Francesco in Pistoia.

Il 27 novembre 1485 un tal prete Gàspare di Matteo di Agostino del Cogliana, nominato sagrestano dell'Opera di San Iacopo di Pistoia, assumeva l'ufficio, offrendo la consueta mallevadoria agli operai preposti all'amministrazione dell'Opera. Per venti mesi sostenne l'incarico, finché il 6 agosto 1487, forse per la sua nomina a rettore della Chiesa di San Michele in Cioncio, « rassegnò e consegnò lo inventario di tucte le chose existente nella cappella di S. Iacopo » a prete Antonio di Nencio, nuovo sagrestano, il quale a sua volta, perché non « ydoneo né suffitiente a tanto offitio », fu cassato e rimosso il 31 agosto, e nominato in sua vece prete Filippo di Piero, rettore dello Spedale di Santo Spirito al ponte alla Brana, presso San Leonardo, chiesa ora soppressa [1]).

Agli emolumenti dovutigli e come sagrestano di San Iacopo ed anche come cappellano di Sant'Agata, la quale ebbe culto speciale in un oratorio ad essa dedicato nelle aule del palazzo del Comune, prete Gàspare rinunziò volontariamente. Suo scopo fu quello di erogare la somma che gli sarebbe spettata in un'opera d'arte, a maggior decoro e pregio della Cappella di San Iacopo, sulle cui mura come aveva scritto notevoli pagine della propria storia, l'arte pittorica, a cominciar da'pre-giotteschi, con Coppo di Marcoaldo; cosí aveva sui rivestimenti d'argento dell'altare impresso la storia dell'oreficeria tracce gloriose, con Andrea d'Ognabene pistoiese, Leonardo di Ser Giovanni fiorentino, e Giglio pisano.

Da questo punto, i documenti parlan da sé, e sono di tal chiarezza che lasciano facilmente supplire col pensiero, alle lacune dovute alla perdita di atti e libri citati nel testo dei documenti

[1]) Arch. del Comune di Pistoia, *Opera di San Iacopo.*, reg. 6, cod. n.° 10, cc. 7', 46', 49'.

Digitized by Google

medesimi, come per es. il *Libro rosso* (doc. 1) dell'Opera di San Iacopo, o « el foglio facto » (doc. 5) tra gli operai di San Iacopo del 1489 e Benedetto Buglioni, foglio che dové stipulare Ser Piero di Iacopo del Terchio, notaio dell'Opera [1]), determinando punto per punto le condizioni dell'allogagione al maestro fiorentino, i modi di pagamento e le facoltà concesse a prete Gàspare, che oltre a collaudare il lavoro a cose compiute, avrebbe dovuto dichiarare se questo fosse stato di sua soddisfazione o meno, e se i patti stipulati avessero avuto, per parte del Buglioni, pieno adempimento.

I documenti vanno dal 15 dicembre 1489, giorno nel quale si delibera uno stanziamento di lire 77 di danari, a favore di prete Gàspare, pagabile sul fondo da esso rilasciato, sino al dí 8 ottobre 1490, giorno nel quale dietro il collaudo di prete Gàspare si convenne dagli Operai di San Iacopo di far versare il residuo del pagamento, dovuto al Buglioni, il quale a sua volta dichiarò riceverlo, rilasciandone così finale quietanza.

Trascrivo i documenti:

1

1489, 15 di dicembre.

Gli operai di S. Iacopo deliberano a favore di prete Gàspare, una certa somma da spendersi in ornamento della Cappella di S. Iac. (ARCH. DEL COM. DI PISTOJA. *Op. di S. Iac.*, regist. 6, cod. n.° 10, c. 115).

Die XV mensis decembris [1489].

Decti Operai di San Iacopo, absente Marco di Iac. Forteguerri loro compangnio, congregati nell'Opera soprascritta diliberorono e stantiorono per loro partito obtenuto per fave tre nere del sì a prete Guaspari di Macteo da Pistoja lire septantasepte di denari in quel modo e forma

[1]) Appartengono i primi cinque docc. qui appresso trascritti, al periodo di tempo nel quale fu notaio per l'Opera, Ser Piero del Terchio, che tenne l'ufficio dal 1° luglio 1489 alla fine di giugno 1490. Il doc. sesto appartiene all'ufficio di Ser Niccolò d'Angiolo dal Gallo, notaio dal 1° luglio 1490 al 30 giugno 1491.

Digitized by Google

e come appare al « Libbro rosso » di decta Opera [a carte] *216,* da convertirsi e spendersi in ornamento della Cappella di San Iacopo soprascritto [1]).

2

1490, 9 di maggio.

Gli Operai di S. Iac. deliberano un pagamento anticipato di fior. 6, allo scultore fiorentino Benedetto Buglioni, per una « Resurrezione » che ha preso a fare. (ARCH. detto, cod. id., c. 122').

In margine: M° Benedetto schultore.

Dicta die [9 maggio 1490].

E' soprascritti quactro operai di San Iacopo, congregati nell' Opera soprascritta, diliberorono per loro partito, obtenuto per fave quactro nere pe 'l sì, che il camarlingo dia e paghi a maestro Benedecto [Buglioni], scultore da Firenze fiorini sei d' oro larghi per parte di certa opera, cioè una *Resurezione* da farsi per lui sopra l'altare di San Iacopo.

3

1490, 27 di maggio-4 di giugno.

Il Consiglio del Popolo di Pistoja consente sia sborsata dall'Op.ª di S. Iac. una certa somma, non essendo sufficenti, a terminare la « Resurrezione » del Buglioni, gli assegni a tale uopo rilasciati da prete Gaspare (ARCH. detto. *Provvisioni dal 1483 al 1492,* cod. 68, c. 248').

[27 maggio-4 giugno 1490].

In margine: Provisione [obtenta in Consilio] ché gli operai di San Iacopo paghino a prete Guaspari di Matheo insino alla somma di *y* [lire] XX, aciocchè facci finire certo ornamento che lui ha fatto fare sopra l'altare di San Iacopo [2]).

Prete Ghuasparri di Matheo rectore di Sancto Michele in Cioncio, affectionato all' Opera nostra di S. Iacopo facendo fare et accontiare con uno certo suo salario quando fu cappellano di questo Palazo uno

---

[1]) Simile deliberazione scritta in latino esiste ne' protocolli di Ser Piero di Iacopo del Terchio. ARCH. DI STATO DI FIRENZE, T. 356, c. 3.

[2]) Copia di tale deliberazione trovasi pure nel cod. 376 dell'Op. di S. Iac., *Stanziamenti e deliberazioni del Consiglio dal 1487 al 1516,* c. 17'.

Digitized by Google

certo ornamento accapo a l'altare della cappella di di (sic) San Iacopo, el quale salario dice non essere a bastanza e mancarvi denari; il perchè si è proveduto per riparatione, acconcime e ornamento di decta cappella che e' presenti operai di S. Iacopo dieno e paghino per insino alla somma di lire xx a detto prete Ghuasparri da spenderli ad suo beneplacito. El quale prete Ghuasparri sia tenuto e debba prima liberare e absolvere e quietare decta Opera di tutto quello che epso potesse domandare a decta Opera pel servito del presente Palazo, cioè dell'essere stato cappellano di S. Agata a sacrestano di San Iacopo.

Die 27 maij, firmata, fave 10.

Die 27 maij, comprobata, fave 17, b[ianche] 1.

Die iiij junij, obtenta in Consilio, fave 64, b. 11.

4

1490, 17 di giugno.

Gli Operai di S. Iac. stabiliscono di dare esecuzione al deliberato del Consiglio del Popolo di Pistoja, secondo le condizioni ivi contenute e senza pregiudizio de' fiorini anticipati a Benedetto Buglioni (Arch. detto. *Op. di S. Iac.*, regist. 6, cod. n.° 10, c. 124).

Die xvij mensis junij [1490].

In margine: Liberagione di prete Guaspari.

Item, come di sopra diliberorono che il camarlingo dia e paghi per vigore d'una diliberatione facta pe 'l Consiglio del Popolo a prete Guaspari di Macteo, lire venti da spendersi per lui in aconcime e ornamento della Cappella di San Iacopo soprascritto, con condictione che decto prete Guaspari sia tenuto e debba liberare l'Opera predecta di tucto quello potesse domandare per conto di suo salario quando fu cappellano di Sancta Agata e sacrestano di decta cappella di San Iacopo come in decta diliberatione si contiene etc. Et questo, presente decto prete Guaspari e le predecte cose intelligente e liberante la decta Opera di tucto quello potesse domandare come di sopra et ancora permectente a' soprascritti operai presenti e stipulanti per loro et loro heredi e decti operai e loro heredi e beni conservare senza dampno di fiorini sei d'oro larghi paghati per loro a m° Benedetto schultore da Firenze per parte d'una *Resurrexione* à tolta a fare sopra l'altare in detta Cappella, come appare per mia mano e da ogni dampno pena e prejuditio potessero incorrere per non fare dicta *Resurrexione*.

Digitized by Google

5

1490, 28-30 di luglio.

Il Consiglio del Popolo di Pistoja delibera che gli operai di S. Iac. paghino a Benedetto Buglioni il prezzo della « Resurrezione » (ARCH. detto. *Provvisioni dal 1483 al 1492,* cod. 68, c. 252).

[28-30 luglio 1490].

In margine: Provisione [obtenta in Consilio] di pagamento da farsi per gli operai di San Iacopo al maestro [Benedetto Buglioni] che ha facto la *Resurretione di Xristo,* di rilievo, sopra l'altare di San Iacopo, de' denari che prete Guaspari ha lassato a detta Opera.

Essendo ragionevole che chi da l'opera e fatica sua sia satisfatto e pagato così si è proveduto che gli operai dell'Opera di S. Iacopo da Pistoja veghino el foglio facto in tra gli operai passati di decta Opera e loro anticessori et con quel magistro che ha facto quella *Resurectione* sopra l'altare della cappella dell'Opera predetta, e paghino del salario rilasciato in decta Opera ad tale effecto da prete Guasparri di Matheo, quando fu cappellano di S. Iacopo e sacrestano di detta cappella di S. Iacopo, per insino alla somma di fiorini 28 larghi d'oro per prezo di detta *Resurrectione* computando in decta somma fiorini sei d'oro larghi pagati per gli operai paxati a decto maestro, e' quali fiorini sei larghi s'intendono bene pagati e sieno admessi ad essi operai per loro ragione, facendo fare detta opera secondo la continentia di decto foglio etc.

Die 28 julij, firmata, fave 9.

Die 29 julij, comprobata, fave 16 b[ianche] 3.

Die 30 julij, obtenta, in Consilio, fave 57, b. 12.

6

1490, 8 di ottobre.

Prete Gàspare collauda la « Resurrezione » ed in seguito a ciò gli operai di S. Iac. pagano a Benedetto Buglioni il resto del prezzo dovutogli, secondo fu deliberato dal Consiglio del Popolo (ARCH. detto. *Op. di S. Iac.,* regist. 6, n.° 10, c. 132).

A dì viij d'ottobre anno detto [1490].

Prete Guaspari di Matteo di Pistoja il quale ha avuto [a] dichiarare la qualità della *Resurrexione* posta e facta sopra l'altare di San Iacopo,

Digitized by Google

siccome disse, forma meliori, in nella scripta della logagione di tale opera, per ogni miglior modo etc., disse e dichiarò detta opera e angnolecti essere di tucta perfettione e bene facti secondo il tenore della conditione e allui doversi il salario e prezo del quale si fa mentione in nella deliberatione del Consiglio del Populo della città di Pistoja, sotto dì 30 di luglio proximo passato, da dare a m° Benedetto Buglioni, maestro di detta opera.

Dipoi i soprascritti operai, coligialmente raunati, per fabe quatro nere deliberonno che il camarlingo dia e paghi al soprascritto maestro Bedetto fior. xxij larghi in oro per resto del suo salario per vigore di detta deliberatione del Consiglio e del consentimento di detto Guaspari, quivi presente e consentiente.

Dipoi il detto maestro Benedetto ricevé da' soprascritti operai, detti fiorini xxij larghi per resto di suo salario della soprascritta opera e però liberò l'Opera e operai per tale somma e aprovanti.

Dal contesto de' documenti ricavasi adunque che con gli assegni di prete Gàspare, si era convenuto, consenzienti gli operai di San Iacopo, di far fare allo scultore fiorentino Benedetto Buglioni, una *Resurrezione di Cristo,* di rilievo, da porsi sull' altare di San Iacopo. Il Buglioni ricevè il primo acconto di sei fiorini d' oro larghi, il 9 maggio 1490, quando ancora, sembra, non aveva posto mano al lavoro. Le parole « da farsi per lui » (doc. 2) possono lasciare in ambiguità; ma l'altra espressione « facci finire certo ornamento » (doc. 3) dimostra che sul cadere del mese di maggio o ai primi di giugno 1490, il lavoro era a buon punto. Il 30 di luglio la *Resurrezione* era terminata e collocata sopra l' altare. La deliberazione del Consiglio del Popolo, sempre riferendosi al Buglioni, usa infatti l'espressione: « ha fatto quella *Resurectione* sopra l' altare della cappella dell'Opera » (doc. 5), espressione confermata e rincalzata dall' altra: « posta e facta sopra l' altare di S. Iacopo » (doc. 6).

Il lavoro fu trovato corrispondente ai patti stabiliti « nella scripta della logagione »: l' « opera e angnolecti essere di tucta perfettione e bene facti » (doc. 6). Così si decise senz' altro di sborsare al Buglioni 22 fiorini d' oro larghi, i quali sommati con i 6 che già, sino dal 9 maggio, gli erano stati anticipati, formavano

Digitized by Google

28 fiorini, prezzo complessivo della *Resurrezione:* circa 1400 lire, cioè, de' giorni nostri [1]).

BENEDETTO BUGLIONI – *Resurrezione*
(Pistoia, Capitolo della Chiesa di S. Francesco)

Con tali elementi storici non mi parve troppo arduo stabilire l'identificazione della *Resurrezione* del Buglioni, e la mente ri-

[1]) Di tali pagamenti così trovasi ricordo ne' registri del camarlingo dell' Opera di S. Iac.:

Digitized by Google

corse subito a quella di terra invetriata, azzurra e bianca con pochi cespugli verdi sul fondo (largh.ª met. 2,20 – altez.ª met. 2,65), che conservasi nel Capitolo del San Francesco di Pistoia.

È noto come il 10 luglio 1784 si procedesse alla demolizione della Cappella di San Iacopo annessa alla Cattedrale pistoiese, per volontà del vescovo Scipione de' Ricci, superbo spirito di riformatore iconoclasta, alle cui audaci innovazioni Pistoia deve tanto disperdimento del proprio patrimonio artistico. Ma mentre si potevano inviare, con qualche utile, i reliquiarî e gli incensieri d'oro e d'argento, alla zecca di Firenze, e con palese compiacimento del Gran Duca, poco si sarebbe potuto cavare da una *Resurrezione* di terra cotta.

Distrutta la cappella si dovè pensare pertanto a trovar un rifugio a quest'opera; seppure il traslocamento del rilievo del Buglioni, e lo credo più probabile, non debba ascriversi ad una data anteriore.

Non ho elementi per documentare; ma il rinvenire, più tardi, e cioè sino al 1870 circa una *Resurrezione,* in rilievo, addossata al muro di un orto ora dell'Ospizio de' Trovatelli, sul vecchio corso della Brana, in territorio di proprietà dell'Opera di San Iacopo, è di per sé un fatto tale da aver valore di documento.

« Uscita di danari paghati per adornanza di chapella.

A m.° Benedetto di Giovanni schultore da Firenze a dì 9 di maggio [1490] contanti fior. sei larghi (?), pago lui. Vagliono lib. 38, sol. 8.

A m.° Benedetto soprascritto ad 30 di giugno [1490] contanti fior. xxij larghi (?). Pago lui per resto della *Resuresione*. Pago lui. Non li ebe. lib. 141, sol. 18. »

(Arch. del Com. di Pist. *Op. di S. Iac. Entrata e uscita 1489,* cod. 430, c. 123').

Questo secondo pagamento non fu corrisposto e sul libro trovasi depennato. Del pagamento del dì 8 di ottobre si ha pure memoria nel registro del camarlingo, sotto il titolo:

« mccccIxxxx. Uscita di danari pagati per la *Suresione* sopra a l'altare.

A m.° Benedetto di Giovanni da Firenze » « per resto di fior. xxviij d'oro larghi, per mano di Ser Nicholao dal Ghallo » ecc. (Arch. detto, *Entrata e uscita 1490,* cod. 432, c. 113). Tale spesa ha pur conferma nel libro di *Bastiano di Bono 1490 e 91,* pertinente all'Opera. (Arch. detto, cod. 493, c. 140).

Digitized by Google

L'orto è contiguo alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, e all'antico Ospedale di San Iacopo, ivi annesso; l'uno e l'altra dipendenti pure dall'Opera, la quale ne nominava un tempo lo spedalingo e ne sorvegliava l'andamento. Che su quel muro esterno dell'orto la *Resurrezione* era stata posta, come per ripiego, lo dimostra il fatto, che nessun tabernacolo, o tettuccio, o riparo vi fu mai a proteggerla dall'ingiuria de' ghiacci, e nessuna cappelletta e nessun altare vi fu costruito per spiegare con una ragione di culto quello strano e povero collocamento. Così dunque rimase sino al 1870 circa, sino a quando, cioè, l'Amministrazione degli Ospedali Riuniti di Pistoia, constatato il deperimento a cui la *Resurrezione* andava soggetta e anche per alcune mutilazioni che già aveva subíto, venne nella determinazione di darla in consegna al Comune di Pistoia, il quale la fece murare sulla parete del Capitolo di San Francesco, dove attualmente si trova [1]).

Ma alle ragioni di ubicazione sostanziali e decisive, poiché sarebbe strano pensare ad una seconda *Resurrezione* posseduta da un medesimo proprietario, cioè l'Opera, e avente le identiche caratteristiche e da stimarsi eguale per valore intrinseco, a queste ragioni di ubicazione che non offrono discontinuità di sorta, ma che ci confermano il naturale passaggio della *Resurrezione* da un luogo all'altro dell'Opera di S. Jacopo, altri criterî di identificazione si aggiungono. I nostri documenti non parlano infatti di una scultura in marmo, bensí di una « Resurretione di Xristo, di rilievo »:

[1]) Dal 1870 circa al 1889 la *Resurrezione,* ridotta in una ottantina di frammenti, rimase ne' magazzini dell'Ospedale. Inviata per deliberazione del 21 marzo '89 a Roma, comparve in quella Esposizione di ceramica e arti affini. R. Erculei, attribuendola alla scuola di Luca della Robbia, la ricorda così: « pala d'altare inviata dall'Ospedale del Ceppo di Pistoja » (art. cit. pag. 764). Ritornata a Pistoia il 20 giugno 1889, rimase chiusa in alcune casse sino al 10 ottobre 1893, giorno nel quale a cura dell'Ufficio regionale d'arte veniva collocata in S. Francesco, ponendo fine alle pratiche a tale uopo iniziate dal Comune di Pistoia sino dal primo aprile di quell'anno. L'Amministrazione dei RR. Spedali Riuniti facendo questa concessione si riservava il diritto di proprietà della *Resurrezione,* nonché il diritto di richiederla ed alienarla. (Arch. RR. Spedali R.ti, *Deliberazioni F,* pagg. 50 e 54; *H* pag. 29, *Atti,* filza II, cat. I, 1893, inserto 64).

Digitized by Google

secondo il modo di esprimersi d'allora, si disse pure « lo lavorío del rilievo, » per indicare il mezzo-tondo di terra cotta, modellato e dipinto, nel 1424, da Bicci di Lorenzo, per la chiesa di Sant'Egidio, a Firenze [1]).

E vi è più. Come potremmo noi, logicamente, non concordare la cornice dei dodici cherubini che adornano l'arco della *Resur-*

LUCA DELLA ROBBIA – *La Resurrezione*
(Firenze, Cattedrale)

rezione, che sta in San Francesco, con gli « angnolecti » « di tucta perfettione », dei quali è parola in un documento sopra trascritto? (doc. 6). Gli stessi criterî stilistici stanno infine a rafforzare il convincimento che siamo dinanzi ad un'opera la quale non possiede che ben lontani richiami alla maniera di Luca e di Andrea della Robbia. Se si ponga a confronto la *Resurrezione* del San Francesco di Pistoia, con quella di Luca, fatta nel 1443 per la porta della sagrestia di Santa Maria del Fiore, e con l'altra di Andrea,

[1]) MILANESI, *Sulla storia dell' arte toscana. Scritti varî.* Siena 1873, pag. 269.

Digitized by Google

ora nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, e da assegnarsi agli anni più avanzati della vita di questo maestro, ne vedremo sùbito balzar fuori le sostanziali differenze. Se i custodi del sepolcro, come in quella di Luca, son coperti in parte di corazze e di cappelli di ferro, non giacciono però vinti dal sonno; ma còlti dall'inatteso evento si rovesciano atterriti, cadendo sui propri scudi, come nella tavola della *Resurrezione* di Raffaellino del Garbo.

ANDREA DELLA ROBBIA – *La Resurrezione*
(Firenze, Istituto di Belle Arti)

La figura del Cristo sembra più un San Giovanni verrocchiesco che battezzi, che un Gesù che risorga. Il lenzuolo buttato sulla spalla sinistra ha tale semplicità di pieghe da rimanere inferiore ai panneggiamenti di Luca e di Andrea, e a quelli sovrabbondanti usati più tardi da Giovanni della Robbia. Lo stesso vessillo, tenuto in mano dal Cristo risorto, più ricorda e sembra imitare quello crociato e disteso al vento della tavola di Raffaellino, che non gli altri flosci o piegati delle *Resurrezioni* de' Robbia. I cherubini sembrano foggiati sullo stampo di quelli che incorniciano l'*Incoronazione* della Vergine, che è di fianco al loggiato dello

Digitized by Google

Spedale del Ceppo. Tutto insomma conferma l'identità della *Resurrezione* del San Francesco, con quella allogata al Buglioni della quale parlano i documenti ora pubblicati.

« Fu ne' tempi d'Andrea, Benedetto Buglioni, il quale da una donna, che uscì di casa Andrea della Robbia, ebbe il segreto degli invetriati di terra: onde fece di quella maniera molte opere in Fiorenza e fuori » [1]). Così il Vasari nella vita di Andrea del Verrocchio. Da questa leggenda, ripetuta pure dal Baldinucci, trae Gaetano Milanesi la congettura che il Buglioni, fosse invece scolare di Luca o di Andrea. Può darsi: fu ad ogni modo di quelli scolari che ci appaiono non come umili e timidi seguaci, ma come emuli vigorosi ed arditi.

Per i nostri documenti, la sua figura d'artista si è venuta a illuminare di nuova luce: quante opere anonime che vanno sotto il nome de' Robbia, non saranno invece creazione della sua mano!

Gli studiosi delle terre robbiane, prima di pronunziar giudizî assoluti, ci sembra che da oggi debban guardare con meno indifferenza a questo figlio dello scarpellino Buglioni di Firenze.

Pistoia, 17 febbraio 1904.

PELEO BACCI.

[1]) VASARI, op. cit., tomo III, pag. 375.

Digitized by Google

LA COMPAGNIA DI GESÙ PELLEGRINO

Les Sociétés laïques à but religieux étaient très nombreuses aux XIV^e^ et XV^e^ siècles; on peut dire que tous les citoyens de Florence en faisaient partie. Les modestes artisans et les marchands riches s'y coudoyaient et prenaient part aux mêmes exercices de piété. Un certain esprit de solidarité s'établissait ainsi entre les frères et tous participaient, dans la mesure de de leurs moyens, à l'ornementation du local de réunion de la compagnie, généralement situé en quelque Couvent. Il n'était donné qu'aux riches d'avoir des chapelles dans les églises, les biens de la confrérie étaient communs à ses membres et chacun d'eux partageait le plaisir de les posséder.

Au point de vue de l'histoire de l'art il serait d'un grand intérêt de connaître à fond la vie de ces confréries, car cette connaissance nous aiderait à nous rendre un compte exact des rapports entre le sentiment religieux et l'art de cette époque et nous renseignerait sur l'intensité des besoins artistiques du public et sur le niveau général du goût.

C'est principalement dans le but de fournir des matériaux pour une semblable étude que je publie d'amples extraits des inventaires des biens meubles et du livre des bienfaiteurs de la compagnie *de disciplinati della Misericordia del Salvatore,* dit de *Gesù Pellegrino* [1]). Cette compagnie semble avoir été très

[1]) *Archivio di Stato di Firenze, Compagnie soppresse.* G. 4; 1. G et 2. Les statuts se trouvent dans un ms. de la Bibl. Naz. Cod. Magl. Cl. VIII. 1282. C'est un Zibaldone provenant d'un membre de la Compagnie Domenico di Niccolo Pollini. On y trouve aussi deux listes des frères (1454 et 1466), des renseignements sur la réception des novices, sur les prières, sur l'ordre des offices etc. Les statuts de 1354 ont été publiés par le prof. FERRATO, *Capitoli della Compagnia de' disciplinati della città di Firenze.* Padova, 1871. Per nozze Carlotti-Cittadella Vigodarzere. Des extraits

Digitized by Google

importante: elle comptait en 1454, 295 membres; en 1466, 316; parmi eux beaucoup de citoyens riches et puissants. Elle siégeait à S.ta Maria Novella « sotto le volte direto nella chasa nella chapella di S.co Simone e S.co Taddeo »[1]).

Dans mes extraits je ne me suis pas contenté de comprendre ce qui se rapporte à des œuvres d'art proprement dites, mais j'ai réuni tout ce qui peut donner une idée de l'aspect du lieu où s'assemblaient les frères, de son ornementation, de sa couleur.

Inventario delle masserizie della Compagnia.

1.r mars 1421.

1 tavola in su l' altare dipinta [2]).
2 crocifissi dallato, l' uno da portare.
1 tavola col pellegrino in un tabernacolo [3]).
1 vela dinanzi al altare cola colonna.
2 vele bianche dallato al altare.
1 crocifisso piccolo colle Marie da lato.
2 candelieri di ferro in sul' altare.

---

des statuts de 1422 et divers renseignements sur la compagnie se lisent dans BROCKHAUS, *Florentinische Forschungen*, p. 108 (104 de l'édition italienne. Milan, 1902). Br. à découvert que l'un des frères, Bartolomeo di Ser Amerigo Vespucci figure, dans le vêtement porté aux exercices pieux de la confraternité, sur la fresque de Ghirlandaio à la Chapelle Vespucci dans l'église d'Ognissanti.

[1]) Livre des débiteurs et créanciers de la Compagnie de 1482 (n. 23). Au livre n. 24, du XVIe siècle, on trouve: « Si raguna sotto le volte del altare magiore di S. Maria Novella. »

[2]) Dans l'inventaire de 1520: « una tavola di Nostra Donna.... chon San Simone, Taddeo, Filippo e San Zanobi tutto dipinto. » Cfr. le livre des bienfaiteurs.

[3]) Dans l'inventaire de 1444: « un tabernacholo grande dipinto nelli sportelli 1a morte chon 1a tavola entrovi uno pellegrino. » Voir plus loin le livre des bienfaiteurs.

Digitized by Google

2 candelieri di legno in su l'altare.
2 candelieri grandi inanzi a l'altare, di legno.
2 pianete rosse con una stola e manipolo.
1 pianeta gialla con istola e manipolo.
1 pianeta traursata [*traversata?*] nera e bianco fornita.
2 chamice con amitti e chordigli.
5 tovaglie chapitate d'altare.
1 tovaglia corta chapitata di seta.
1 tovagliuola chapitata di bambagia.
1 tovaglia vechia assai trista capitata.
2 paliotti d'altare neri di valescio dipinti, l'uno con l'agnus dei, l'altro con la pietà.
1 paliotto schacciato nero e giallo.
1 paliotto biancho con tre gigli rossi.
1 paliotto di drappo verde verghato.
1 paliotto di baldachino traursato [*traversato?*].
. . . . . .
1 chalicie dorato colla patena.
1 messale coperto di panno lano rosso, suvi un pellegrino richamato.
2 corporali di tafetta azurro colle croci.
. . . . . .
1 tavoletta da dare la pacie [1]).
1 orliquere di vetro in su l'altare.
. . . . . .
1 terribile colla navicella per lo incenso.
. . . . . .
1 coltre nuova col pellegrino rachamato a oro co battuti d'intorno a seta.
. . . . . .
148 veste bianche.
9 vesti tutte nere da punizioni.

---

[1]) Dans l'inventaire de 1444, on trouve: « 1ª tavoletta da dare la pacie, ed è fiandrina, che sta in sull'altare. »

Digitized by Google

8 pezzi di vele verde istoriatovi dentro la passione di Gesù X° [1]).
3 tavole grande, l'una vechia de morti, l'altra degli apostoli, terza contr'ade.

. . . . . .

1 pila di pietra per l'acqua benedetta.

. . . . . .

1 tappeto vecchio e rotto a pie dellaltare.

. . . . . .

Dans l'inventaire de 1444 on trouve en plus notamment:

1 chalice grande cola choppa d'ariento chollarme d'Urbano Bartolini [2]).
1 lanterna per acciendere quando si fa la disciplina.
1 velo per la porta grande della chiesa di panno nero colla figura del pellegrino.
1 velo nero grande per tirare atraverso quando si fa la disciplina.

De l'inventaire de 1482:

1 chrocifisso in sull'altare cholla Vergine Maria e San Giovanni.
6 vele nere chon chrocie bianche per le finestre.

De l'inventaire de 1520:

1 Crucifisso grande sopra l'altare chon un panno nero di drieto e 1 panno nero dinanzi dipinto per choprillo [3]).
2 angnioli di gesso dipinti appiè di detto crocifisso.
Uno crocifisso in sun una croce tutto di rame e per pie d'essa un monte di legname a oro.
2 lanterne una chol osso per fare la disciprina e l'altro senza per l'elezione de di santi.

---

[1]) L'inventaire de 1520 donne: « 9 pezzi di chortine dentrovi storiato la passione di Jhs apichati dove stanno i frategli. »

[2]) Voir le livre des bienfaiteurs.

[3]) C'est celui de Baccio da Montelupo. Voir le livre des bienfaiteurs.

Digitized by Google

1 crocifisso grande di gesso in croce in sul altare di chiostro.
1 tavola di Zanobi Belchaij chol pellegrino allato all'aqua benedetta.

Dans cet inventaire on ne trouve plus que 120 vestes.

Je ne transcris rien des inventaires suivants (jusqu'à 1630) qui s'étendent au delà de l'époque que je considère et passe directement au livre des bienfaiteurs de la compagnie.

Les premières mentions datent du XIV^e^ siècle, mais ne portent point d'indication précise d'année.

C.^a^ 5 t.° Porte une longue série de noms suivie de la mention: « tutti chostoro.... sono stati benefattori della compagnia per la coltre de morti si porta fuori in su la bara e nel tapeto ista a pie dell'altare, tutti da soldi dieci in giù.... »

C.^a^ 6. Romano di Giovanni donò alla nostra compagnia per l'anima sua una orliqua la quale si tiene in su l'altare e recho alquanti asciughatoi istanno sopra il crocifisso sopra l'altare e una tafferia di stagnio. E recho un dossale d'altare coll'Agnius Dei entrovi. E fecie fare un lampanaio con sedici lampanuzze nel mezzo del luogho a laude di Dio.

Filippo Niccholi del popolo di Santa Maria Maggiore pagho di sua danari propri la tavola dell'altare, cioe il lengniame, chosto fi. cinque, e per farvi dipigniere Santo Filippo e Santo Zanobi pagho fiorini quatro, le dette ispese fe a onore di Dio e per l'anima de' suoi morti [1]).

M.° Franciescho di Ser Simone medico di Charmignano lègue une certaine somme d'argent, dont la moitié doit être employée à l'ornementation du local de la compagnie, l'autre moitié à marier des jeunes filles pauvres.

Andrea di Giuliano biadaiuolo donò alla compagnia un palio d'altare dipinto entrovi la pieta con due battuti dallato con freci messi d'oro.

---

[1]) Cfr. G. MILANESI. *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, pag. 42. Memoria della Tavola dell'altare della Compagnia del Gesù Pellegrino.

Digitized by Google

A la suite d'une mention de 1404 on trouve:

Romigi di Neri Malifici per sua divozione fecie dipigniere sopra il luogho de chapitani il nostro Singniore sopra il chalicie e la sua propria fighura a tutte sue ispese. Idio glieli meriti.

C.ª 7. Antonio di Schiatta Macci dono alla conpagnia l. 4 perche si chompiesse la tavola de morti la quale s'a a porre in chiesa.

Suivent de nombreux dons faits pour le même objet.

C.ª 7 t.° Romigi di Neri Malifici dono.... uno crocifisso grande el quale e appicchato apresso all'altare della detta chapella in una faccia di muro dipinta di nero.... nell'anno 1412 a di.... d'ottobre.

Antonio di Schiatta Macci e Giovanni di Torsellino bottaio e Piero di Donnino horafo, proveditori della compagnia chomperarono uno terribile da dare incienso e costo lire 4 de danari della conpagnia.

Romigi di Neri Malifici dono alla compagnia uno tabernacolo dipinto chol chavaliere della morte dall uno lato degli sportelli, e dall altro sportello è uno battuto, e nel detto tabernacholo è una tavola nella quale è dipinta la figura del pellegrino.... del mese di gennaio 1412.

C.ª 8 t.° Tommaso di Cristofano horafo ci dono a di 1° di novembre 1424 uno candelliere ingiessato grande el quale die per rimedio dell'anima di Bartolommeo di Zanobi Salvetti borsaio.

Le dit Tommaso meurt le 13 janvier 1430 (style florentin) [1]).

C.ª 9. Urbano di Jacopo Bartolini meurt en avril 1439. Peu avant sa mort « diede a Francesco di Curado cierti arienti in chucchiai e bottoni e altro, e quali in tutto furono di valuta di fi. 14 de quali se ne faciesse fare un chalicie per la nostra compagnia,

---

[1]) Il s'agit évidemment de ce Tommaso di Cristofano di Braccio qui fut du nombre de ceux qui travaillèrent à la première porte de Ghiberti. Il mourut effectivement à cette date. Cfr. VASARI, édit. Gaetano Milanesi, II, 264, n. 1.

Digitized by Google

feciesi di rame cholla choppa d'ariento e cholla mela di rame dorato con sei ismalti, nell uno nostra donna, e nell' altro San Giovanni vangelista e nell' altro San Simone, e nell' altro San Taddeo e nell' altro il segno del Pellegrino e nell' altro l'arme di detto Urbano, chon una patena di rame dorata, entrovi 1° ismalto d'ariento ismaltato, dentrovi il Pellegrino cho due apostoli a tavola. »

C.ª 10. Andrea di Nicholo Pagni setaiuolo donne pour placer devant l'autel « 2 uovoli di struzzolo chon 2 stelle d'ottone », le 7 mars 1449.

« Gieri di Benedetto, sensale di Monte » par testament du 2 mars 1449 laisse à la compagnie « una sepoltura posta nella chiesa di S. Maria Novella di dietro al perghamo con una lapida di marmo e choll'arme di Jacopo di Bartolo suo avolo ».

C.ª 11 e ss. Liste de ceux qui ont donné de l'argent pour « la muraglia dell' accrescimento del luogho nostro.... fatta a di 22 di marzo 1454 » [1]). L'on y trouve les noms de beaucoup de person-

---

[1]) C'est probablement la date de l'achèvement des travaux. Parmi les livres de la compagnie on en trouve un (1. D.) ainsi intitulé : « In questo quaderno si terra il conto delle spese e chosto si fara nella chapella e sagrestia si fa nella chompagnia del Pelegrino, chominciato a dì 6 di settembre 1453. » On y voit des restes de payements faits pour la construction qui devait déjà être avancée à cette époque. Il se peut que le tombeau de la Beata Villana ait été fait pour cette chapelle. Dans le contrat d'allocation (publié incomplètement par Richa, III, 51, puis complètement par C. von Fabriczy, *Jahrb. d. pr. Kstsamml*, 1900 d'après une copie trouvée dans les papiers de Milanesi ; l'original existe aux archives de l'Etat à Florence parmi les papiers provenant da S.ta Maria Novella, filza 101) il n'est question que de Fr. Bastiano di Iacopo Sindaco e procuratore del Convento. Mais Richa (III, 47) dit qu'au pied du tombeau se trouvait l'inscription : « Compagnia del Pellegrino, Compagnia del Tempio » et l'on sait que ces compagnies firent d'autres travaux à frais communs comme le reliquaire pour la tête de la B. Villana (1579, Arch. di Fir. Conv. soppr. 102, f.ª 101). D'autre part on trouve parmi des extraits d'anciens livres de la compagnie (3. B.) la mention suivante : « nel libro D con coperto rosso della

Digitized by Google

nages considérables: Tanai di Francesco de' Nerli, Niccolò di Piero Capponi, Luca Pitti, Niccolò et Tommaso Soderini, divers Salviati, Vecchietti, etc. Quelques artistes: Jacopo di Lorenzo orafo, Santi di Giovanni orafo, Matteo di Giovanni orafo, Neri di Bicci dipintore [1]).

C.ª 13. 1465. Giovanni di Jacopo vaiaio donne « 1.° libro di carne di chavretto choperto di rosso col segno del nostro Signore e chiamasi el mandato del Geremia.... ».

Zanobi di Pagholo Belandini fait faire un vitrail « chol segno del pelegrino » pour la Sacristie de la Compagnie. Il est posé en 1471.

C.ª 14. 1477. Benedetto di Benvenuto di Giovanni Benvenuti donne un « chandeliere per l'altare della sagrestia acieso chon una falchola mentre si dicie l'uficio ».

C.ª 14 t.° Don fait par Guasparre di Zanobi del Lama d'un livre d'office enluminé [2]).

---

compagnia del Pellegrino *19* appare che le spese dell'altare e sepoltura della B. Villana furono l. 2178.44 per la parte della compagnia. » Depuis 1569 le tombeau se trouvait entre l'endroit où fut élevé à frais communs par les deux compagnies (del Pellegrino et del Tempio) en 1574 l'autel de S.t Lazare, et la porte d'entrée de la chapelle dite della Madonna della Pura. « Anno 1569 a dì 6 agosto si fece in S. Maria Novella la translazione dell'ossa della Beata Villana da un luogo ad un altro in detta chiesa, la quale translazione era seguita un altra volta da 90 anni inanzi. » (Ricordanze di suor Fiammetta de Frescobaldi monaca domenicana in S. Jacopo di Ripoli, citées dans un ms. de la Bibl. Nat. de Florence, Fonds Baldovinetti, 124). D'un livre de la compagnie (3. C) intitulé: « Memoria del legato lasciato alla compagnia da Fra Bastiano di Jacopo del Rosso, nipote ex filio della B. Villana e doglianze della compagnia dei mali trattamenti fattili da P. P. di S. Maria Novella » il ne reste malheureusement que le titre.

[1]) Dans les listes des frères citées plus haut on trouve de plus: Lorenzo di Bartolomeo intagliatore morì a dì 28 di novembre 1455 (c'est donc Ghiberti), et plusieurs orfèvres: Giovanni di Guarente, Lorenzo del Chiaro, Bartolommeo di Stefano.

[2]) Voir *Miscellanea d'Arte,* I, pag. 93.

Digitized by Google

C.ª 15 t.° « Fruosino di Michele d'Antonio, tintore di seta » donne le 25 mars 1483 pour le repos de l'âme de son oncle « br. 4 di domaschino bigio per fare un paliotto overo tovaglia a leggìo d'essa chompagnia. »

Suivent divers testaments (Cambino di Niccolò Cambini 1443. Bartolo di Geri ritagliatore 1423. Niccolò Tosinghi 1499. Michele di Benedetto di Ser Michele, linaiuolo 1437).

C.ª 18. Amaddio d'Amaddio del Giochondo setaiuolo, uno dei nostri frategli, dono alla nostra chompagnia del Pellegrino questo di 3 di marzo 1501 uno crocifisso grande di br. 1 $^3/_4$ in circha ed è di rilievo, el quale è da portar fuori quando si va a processione e fu lavorato e finito di mano di Bartolomeo di Giovanni d'Astore da Montelupo schultore, el quale detto Amadio da pell'amor di Dio e per salute dell'anima sua [1]).

Ancora el sopra detto.... dono.... e del suo propio paghone a di 25 di gennaio 1504 el costo della pittura delle sei storie s'anno a fare dipingnere in frescho di verde terra nella chorte della nostra compagnia del Pellegrino, che sono 5 storie della passione del Nostro Signore Giesu Cristo e la storia quando la vergine Maria tranxi pella passione del suo figliolo, le quali storie anno a essere fatte di mano d'Agnolo di Domenicho di Donnino dipintore e allui a promesso e a Pellegrino d'Antonio Bartoli d'averlle dipinte per tutto di XV d'aprile 1505 [2]).

---

[1]) Gaetano Milanesi mentionne cette œuvre. VASARI, IV, 541 n. 1.

[2]) Ce qui l'on sait d'Agnolo di Domenico di Donnino a été réuni par Milanesi VASARI, III, 190. Il ne reste d'autres traces des œuvres de ce peintre que les portraits de Cosimo Rosselli et de Benedetto da Rovezzano gravés dans les *Vite* de Vasari d'après ses dessins.

Au sujet du Crucifix et des peintures on trouve cette intéressante note écrite au XVIII^e siècle (au livre de la Compagnie marqué 3. B) : « Il detto crocifisso è oggi posto all'altare della stanza grande di dietro alla tribuna della compagnia.

« Le pitture poi del detto chiostro, essendo in buona parte guaste, furono fatte imbiancare nell'anno 1749.... e costò questo lavorio l. 24

Digitized by Google

Ici se termine à proprement parler le livre des bienfaiteurs. Les pages suivantes contiennent des copies de contrats et de testaments.

JACQUES MESNIL.

---

e li fu dato cinque mane di bianco, e così fu finito l'intrigo di doverle far restaurare. »

Cette dernière phrase caractérise bien les sentiments que l'on nourrissait au XVIII^e^ siècle à l'égard des vieilles fresques !

BEATO ANGELICO – *Cristo in abito di pellegrino*
(Firenze, Chiostro di S. Marco)

Digitized by Google

UN QUADRO DI NERI DI BICCI
A GUBBIO

Nella Pinacoteca municipale di Gubbio è una piccola tavola dipinta a tempera, rappresentante la *Madonna in adorazione del Putto e S. Giovannino.*

La semplice composizione, da cui spira un' ingenuità tutta quattrocentesca, non ha grandi qualità di esecuzione e di stile, ma attira subito l'attenzione, perchè ci mostra riuniti i principali elementi di un grande capolavoro dell'arte fiorentina del Rinascimento. La *Vergine adorante* di Gubbio è in fatti il riassunto del mirabile quadro che fra' Filippo Lippi dipinse per la cappella dei Medici in Firenze e che, creduto per lungo tempo smarrito, con l'autorità di un inventario fu poi riconosciuto nel Museo di Berlino [1]).

Nel quadro di fra' Filippo la Vergine inginocchiata contempla il suo nato con infinita dolcezza, e attorno all'umile fanciulla, stupendo fiore umano, sbocciano, tremolanti sull'esile stelo, i fiori più belli, mentre dal cielo piovono raggi di incorruttibile luce dorata. Alla scena d'intimità affettuosa assistono S. Giovannino, il Padre Eterno e S. Bernardo di Clairvaux assorto nella preghiera. Nella tavoletta della Galleria civica di Gubbio il pittore ha tolto il fondo di paese, ha lasciato fuori il santo monaco pregante e ha ricopiato fedelmente il Putto e le mezze figure della Vergine e di S. Giovannino.

In questa riduzione è andata del tutto perduta la grazia intraducibile del quadro del Museo di Berlino. Il pittore non ha dimenticato nella sua copia una sola pennellata del maestro, curandosi di cambiare soltanto il colore del manto della

---

[1]) E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle,* 1888, p. 62; Ulmann, *Sandro Botticelli,* München, 1893, p. 16; Id., *Fra F. Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticelli,* Breslau, 1890.

Digitized by Google

Vergine, ma non è riuscito a rendersi interprete del sentimento squisito dell'originale che aveva avanti agli occhi; la mossa delle mani, le pieghe della pezzuola che adorna il

NERI DI BICCI – *La Vergine che adora il Bambino*
(Pinacoteca di Gubbio)

capo della Madonna, fin le ciocche dei capelli, ad una ad una, sono identiche nei due quadri, ma nella tavoletta di Gubbio il Bambino giacente riesce più tozzo, la capigliatura del S. Giovannino appare stranamente arruffata, i suoi occhi esprimono lo spavento e la Vergine ha lineamenti poco nobili

Digitized by Google

e duri. Anche l'esecuzione tecnica è mediocre. Il colorito delle carni è gessoso, ravvivato a tratti da un incarnato smorto, i contorni sono taglienti, il modellato debole e piatto, le diverse tinte slegate fra loro; il globo oculare, specialmente nella Vergine che guarda verso terra e ha perciò le palpebre alquanto abbassate, appare pronunciato e tondeggiante, l'iride e la pupilla sono costantemente segnate come un sol punto nero, lo sguardo in tutte le figure ha una fissità strana; il velo che, oltre la pezzuola, ricopre il capo della Madonna ha pieghe molteplici, diritte e rigide, segnate sottilmente di bianco; i capelli sono tracciati a piccole ciocche rotonde. Son questi i caratteri dell'arte di Neri di Bicci, il quale diffuse largamente per la Toscana i suoi lavori e un'altra volta ricopiò fedelmente il quadro di fra' Filippo. Anzi, assai meglio di ogni parola, conferma la nostra attribuzione il confronto della tavoletta di Gubbio con la copia or ora ricordata, che si conserva nell'ex-convento di S. Apollonia in Firenze. Perchè anche qui, nella riproduzione di tutti i menomi particolari del quadro del Lippi, scorgiamo i medesimi difetti proprii dell'arte di Neri di Bicci, troviamo cambiato il colore del manto della Vergine, modificate nel modo che fu proprio del pittore le sottili pieghe del velo onde è ricoperto il suo capo, collocati sul piano e decorati più semplicemente i nimbi, che nella tavola di Berlino sono abilmente scorciati; ma, sopra tutto, nel quadro dell'ex-convento di S. Apollonia, del pari che in quello di Gubbio, cerchiamo invano la spiritualità che, per una volta tanto, Filippo Lippi preferì alla gioia di vivere che anima le sue creature.

Nel tempo in cui la bottega di Neri andava mutandosi in una grande officina, dove non solo la pittura, ma tutte le altre arti affini e sussidiarie a quella del disegno erano promiscuamente coltivate, la tavola di fra' Filippo riscuoteva l'ammirazione dei più grandi artisti della Toscana, i quali, in quella adorabile scena a cui, attraverso i sentieri fioriti di maravigliosi giardini, sembrava convergere la *Cavalcata* di Benozzo Gozzoli, videro espresso il più bel sogno dell'arte

Digitized by Google

FRA FILIPPO LIPPI – *La Vergine che adora il Bambino*
(Museo di Berlino)

Digitized by Google

Digitized by Google

fiorentina del Rinascimento. Perciò lo stesso frate Filippo riprodusse più volte liberamente il suo quadro: una prima per l'eremo di Camaldoli, donde passò a Firenze nella R. Galleria Antica e Moderna (n. 79) [1]), una seconda per Giovanni de' Medici [2]), una terza per le monache di Annalena a Firenze [3]). Ma anche Lorenzo di Credi nei suoi tondi degli Uffizi e di Monaco rappresentanti la *Natività* e nel quadro dello stesso soggetto conservato nella R. Galleria Antica e Moderna di Firenze, e Andrea della Robbia nella *Vergine adorante* della Verna, trassero ispirazioni dal quadro di Filippo Lippi e ne ricopiarono quasi fedelmente il Bambino [4]). Che meraviglia, se anche Neri di Bicci, il quale con frate

[1]) Vasari, *Le Vite,* ecc., Firenze, Sansoni, 1878, II, p. 616.

[2]) Gaye, *Carteggio inedito d'artisti,* 1839, I, p. 175 e segg.

[3]) Anche questa nella R. Galleria di arte Antica e Moderna (n. 82).

[4]) Il Bröckhaus (*Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte fiorentina,* Milano, Hoepli, 1902, p. 55 e segg.) afferma che il quadro di fra' Filippo « servì di base ai più interessanti quadri fiorentini rappresentanti il Natale » e mette nel novero l'affresco del Baldovinetti nell'atrio della chiesa della SS. Annunziata, il quadro d'altare dipinto dal Ghirlandaio per la famiglia Sassetti, la *Natività* di Andrea della Robbia, che si conserva nella chiesa di S. Chiara in Borgo Sansepolcro, e la *Madonna in adorazione del Bambino* dello stesso Andrea, di cui tre esemplari si trovano nel Museo Nazionale di Firenze. Ma è agevole dimostrare che l'influenza della tavola del Lippi deve essere ricercata solo in quelle opere le quali, come i tondi di Lorenzo di Credi sopra citati e la *Natività* della Verna, presentano qualche tratto caratteristico tolto di peso dal quadro della cappella de' Medici. Le altre *Adorazioni* sono indipendenti da quell'opera d'arte, e hanno con essa qualche inevitabile somiglianza in quanto rappresentano un determinato momento della evoluzione iconografica della *Natività del Cristo.* E, per persuadersene, basta pensare che lo stesso insieme della tavola di frate Filippo si ritrova in opere d'arte anteriori a quel quadro, come, per esempio, nella predella della grande pala di Gentile da Fabriano rappresentante l'*Adorazione dei Magi,* nella tavoletta del Beato Angelico rappresentante la *Nascita di Gesù* (Galleria Antica e Moderna) e negli affreschi di Ottaviano Nelli nella cappella Trinci in Foligno.

Digitized by Google

Filippo fu legato da relazioni di amicizia e di lavoro [1]), dopo aver ricopiato la mirabile opera di lui, si servì di alcuni elementi dello stesso quadro per una di quelle piccole tavole, che egli nei suoi *Ricordi* chiama *colmi* o *tabernacoli da Camera,* tolte a dipingere per private persone? Ma, nella imitazione, egli tradì il sentimento del grande maestro e ricopiò materialmente le forme di lui, senza saperne penetrare lo spirito. Frate Filippo animò le figure della sua *Natività* di intensa vita interiore e volò verso la luce e verso l'azzurro; Neri di Bicci riprodusse vuote parvenze, come da uno stampo logoro, e strisciò terra terra [2]).

ARDUINO COLASANTI.

---

[1]) « A di 1° di febbraio 1454. Ricordo chel detto dì frate Filippo depintore mi lasciò di suo pezzi 200 doro fine perchè gliele serbassi, o chio ne facessi quello mi direbe. — Lire 6,16. A lui detto pezi 30 di fine, il quale volle mettessi in su uno quadro dentrovi uno San Girolamo, il quale diceva aveva a fare perlo signore Gismondo, e facevaglielo fare Agniolo della Istufa. » (R. GALLERIA DEGLI UFFIZI, *Ricordi di Neri di Bicci,* ms. a c. 10).

[2]) Due quadri di Neri di Bicci abbiamo veduti nella collezione del Comm. Sterbini in Roma. Uno rappresenta la Vergine seduta col Putto sulle ginocchia. La Madonna ha il manto nero e la veste rossa orlati d'oro; il Bambino tiene fra le mani una melagrana. Anche l'altra tavola rappresenta Maria col piccolo Gesù in braccio, fra S. Paolo e S. Giovanni Battista.

Digitized by Google

NOTES SUR DES TABLEAUX ET DESSINS
DE COLLECTIONS ITALIENNES

(Vedi *Miscellanea d'Arte*, Anno I, nn. 8-9)

Lucques. Pinacothèque

L'histoire de l'art comporte deux éléments inséparables qui en sont, pour ainsi dire, le corps et l'âme. Sa partie matérielle consiste dans le groupement des œuvres d'un même auteur, dans la détermination de cet artiste, dans la connaissance de sa biographie. Sa partie divine est l'esthétique, c'est-à-dire le classement des œuvres dans la hiérarchie du Beau, suivant certaines règles, encore intuitives pour une bonne part.

C'est au nom de l'esthétique seule que nous signalerons un tableau dont il est surprenant que l'on n'ait pas parlé jusqu'ici : *la Vierge avec l'Enfant* de la pinacothèque de Lucques (salle V, n.° 17). Ne l'ayant pas revu cette année, après l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges, nous n'en voulons rien dire au point de vue de l'attribution, sinon que le cartouche se trompe quand il en fait honneur à l'école allemande du XV^e^ siècle. C'est l'œuvre d'un néerlandais, d'un peintre qui s'élève presque au niveau des trois ou quatre plus grands du XV^e^ siècle.

Ce petit tableau, dans sa tonalité de fresque, est un dessin discrètement rehaussé de couleurs qui ne cachent pas le trait primitif. Mais quel dessin, large et simple ! Quelle couleur, distinguée et une ! La Vierge aux cheveux d'or frisottés, aux yeux voilés, aux lèvres délicates, et l'enfant au regard perdu dans la lointain du rêve, appuyant sa tête contre la joue de sa mère, forment un groupe d'un sentiment exquis. Le dessin est fait du bout du pinceau, avec la négligence apparente de certains Japonais, mais il est impeccable et traduit avec grandeur la souplesse de la vie. Nous avons l'espoir de nommer l'auteur de ce petit chef-d'œuvre ou, du

Digitized by Google

moins, de rattacher cette peinture à d'autres ouvrages analogues. En attendant, il nous a paru bon de la signaler à l'attention des chercheurs.

Galerie Mansi

La galerie du marquis Mansi contient une foule de tableaux remarquables des écoles du Nord comme de celles du Midi. Elle est assez riche pour que l'on puisse débaptiser, sans l'appauvrir, quelques-uns des ouvrages qu'elle offre au visiteur. Nous citerons, parmi ceux-ci, un *Paysage* attribué à Rembrandt, qui, par l'aspect général comme par le style des figures, est un Poelenburg de tôut premier ordre. Nous ne pouvous entrer pour le moment dans un examen, même sommaire, des richesses de cette très belle galerie.

Pise. Musée civique

Dans l'excellent catalogue de ce musée, l'attribution à Lucas de Leyde a été conservée à la *S.te Cathérine* du vestibule situé entre les salles VI et VII. Mais l'auteur dit sagement:

« Come noi non possiamo dare con sicurezza, non ostante le affermazioni del Polloni e del Grassi, questo dipinto a Luca di Leida, così non son certo da ritenersi della stessa mano i due compartimenti laterali. »

Les doutes de l'auteur du catalogue étaient, croyons nous, absolument fondés. Il est tout à fait certains à notre avis, que le panneau central n'est pas l'œuvre de Lucas de Leyde. Quant à l'attribution véritable, elle est encore inconnue, mais le D.r Friedländer a trouvé plusieurs ouvrages de la même facture et, par conséquent, du même auteur, dont la plus important est une *Vierge entre les vierges,* n.° 114 de l'Exposition des Primitifs flamands. Nous sommes certain, d'autre part, que les volets ont été ajoutés après coup par un artiste italien assez habile, mais qui n'était pas complètement familiarisé avec la technique néerlandaise.

Digitized by Google

Florence et Rome

La mémoire est infidèle et le métier d'historien d'art serait facile si tous les tableaux existants étaient photographiés. Malheureusement, dans le cas qui nous occupe, il n'existe pas de photographie de la *Crucifixion* n.° 756 du musée Corsini de Rome, exposée dans la salle allemande. Il faudra certainement, en tout cas, déplacer ce tableau et le mettre dans le groupe flamand.

Mais quel est son auteur? Sur ce point procédons avec prudence. Je n'ai pas assez présents à l'esprit les détails d'exécution de cette œuvre extrêmement remarquable pour pouvoir affirmer d'une façon définitive qu'elle est du même auteur que l'admirable, émouvante *Crucifixion* (n.° 906) du musée des Offices. Cela est pourtant tout à fait probable.

Les fonds de paysage diffèrent sensiblement dans les deux tableaux, moins toutefois par l'exécution que par la physionomie générale; mais, pour le reste, il nous semble que l'accord est parfait, bien que, faute d'avoir eu la photographie de la *Crucifixion* de Florence avant de quitter Rome, nous n'ayons pas pu faire une comparaison qui aurait à peu près équivalu à la confrontation directe des deux peintures. Dans les deux, le Christ est presque identique tant par le type allongé du corps que par la pose de la tête penchée sur l'épaule droit et par le *gras* de l'exécution. De même pour l'exécution des objets de nature-morte.

Maintenant, il faut passer de ces deux *Crucifixions* à une troisième, qui se trouve au Musée de l'Ermitage. Dans ce dernier, nous retrouvons le même Christ, presque sans variantes. Mais la parenté entre la *Crucifixion* de S.t Pétersbourg et celle de Florence est encore plus étroite, car il y a non pas identité mais très grande ressemblance entre les figures de la Madeleine dans les deux ouvrages: même pose du corps vu de dos; des bras, aux coudes relevés; de la tête en profil perdu; même coiffure, avec de longs cheveux rejetés en ar-

Digitized by Google

rière, « à la chinoise ». L'analogie se poursuit, de part et d'autre, dans la tête encapuchonnée de la Vierge.

Le type du Christ et celui de la Madaleine se retrouvent encore dans une miniature des *Heures de Turin* (publiées par M. Durrieu) représentant aussi la *Crucifixion,* qui se rapproche encore plus, par certains détails, du tableau de Florence que de celui de l'Ermitage.

Enfin, M. le Commandeur Ridolfi, ayant reçu d'un collectionneur allemand, M. Merzenich, la photographie d'un tableau, n'a pas eu de peine à y reconnaître une réplique avec de *légères variantes,* de la *Crucifixion* des Offices.

Voilà donc un groupe de cinq œuvrages très proches parents.

Par la comparaison d'un certain nombre de miniatures des *Heures de Turin* avec le grand retable de Gand, M. Durrieu a établi que ces miniatures ou, du moins, les plus belles d'entre elles, sont de la main d'Hubert van Eyck; M. Georges Hulin croit pouvoir distinguer dans les unes le travail d'Hubert, dans les autres celui de son frère Jean. Nous nous rapprocherions davantage de l'opinion de M. le comte Durrieu; mais nous nous proposons d'ajouter prochainement à l'étude des photogravures celle du manuscrit lui-même, qui semble n'avoir pas dit son dernier mot sur l'atelier d'Hubert van Eyck [1]).

E. Durand-Gréville.

[1]) Dopo che l'A. di questo articolo si era proposto di studiare con più diligenza le miniature delle *Heures de Turin* nel manoscritto originale, l'incendio che ha distrutto buona parte dei codici della Biblioteca di Torino ha anche, come i lettori sanno, ridotto a miseri e inutili frammenti, il manoscritto delle *Ore*. E questo è forse il danno più grave tra i gravissimi.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

Digitized by Google

BENEDETTO DEL GHIRLANDAIO – L'Adorazione della Vergine

Digitized by Google

PER UN QUADRO FIORENTINO

CHE MANCA ALL'ESPOSIZIONE DEI PRIMITIVI FRANCESI

Fin da molti anni fa Paul Mantz in una gita nella Auvergne era sorpreso dalla presenza di due quadri italiani nella chiesa della piccola città di Aigueperse [1]): un S. Sebastiano di Andrea Mantegna e un'Adorazione di Benedetto del Ghirlandaio. Sebbene l'esistenza di un quadro di Benedetto fosse conosciuta, il Mantz fu il primo a decifrare l'iscrizione mutila che si legge in un cartellino nella testata del muro che recinge la stalla, alla destra di chi guardi il quadro. Il contenuto della iscrizione, che è di lettura difficilissima e in parte malsicura, è il seguente:

Je Benedit a Guirlandaje florentin
Ay fait de ma main ce tablautin
Mil CCCC.... a b...n maison
de Monseigneur le con^nt Mon-
treau Daupin Dauvergne

Il Mantz non dette una riproduzione del quadro; mancanza questa molto sensibile specialmente per chi, come me, occupandosi dei rapporti tra l'arte fiamminga e l'italiana, era desideroso di osservare come si sarebbe comportato un fiorentino – di cui la dimora in Francia era già nota – nell'ambiente francese. Finalmente, per la cortese intromissione di un amico di Lyon, mi riuscì di ottenere una fotografia del quadro, che son lieto di pubblicare per la prima volta in una Rivista fiorentina, nonostante che essa sia insufficiente, date le cattive condizioni di luce in cui fu eseguita [2]). La ripro-

[1]) « Une tournée en Auvergne. » *Gazette des Beaux Arts,* 1886, pagina 381 e sgg.

[2]) Spero di essere tra poco in grado di darne una riproduzione migliore.

Digitized by Google

duzione che ne do mi sembra che dichiari con evidenza quella che è la caratteristica più importante del quadro, cioè lo stile stranamente oltremontano, di modo che, senza il suggerimento dell'iscrizione, sarebbe difficile determinare se siamo in presenza di un fiammingo o francese toscaneggiante oppure di un italiano che lavori « *alla francese.* »

Il Lafenestre nell'Introduzione al *Catalogo della esposizione dei Primitifs Français* (pag. XXIX) invoca l'aiuto dei documenti per conoscere meglio la personalità franco-italiana di quel maestro che si suole indicare con la denominazione *Maître de Moulin* o *Peintre des Bourbons.* Certamente i documenti potranno essere di grande aiuto, ma frattanto mi sembra che un documento artistico di tale importanza qual'è il quadro di Benedetto, che solo potrebbe dare una solida base all'analisi stilistica di una serie di opere finora enigmatiche, non dovrebbe mancare ad una esposizione dei Primitivi francesi, magari per provare come l'anima autoctona di quegli artisti che si dicono primitivi non impedisse loro, talvolta, un raffinato eclettismo.

Auguriamoci però che il quadro del Ghirlandaio sia tolto alla remota chiesa di Aigueperse e sia esposto nella Mostra dei Primitivi accanto a quel *Peintre des Bourbons,* che è pur stato qualche volta confuso con Benedetto e che ha lavorato per Pierre II de Bourbon, fratello del connestabile Jean il quale, con molta probabilità, secondo la dimostrazione del Mantz, commise al Ghirlandaio il quadro dell'Adorazione di Aigueperse.

Firenze.

A. WARBURG.

Digitized by Google

IL PITTORE DON BARTOLOMMEO DELLA GATTA

AVEVA NOME PIERO DEI E NACQUE NEL 1448

Nella *Vita di Luca Signorelli* (Firenze, Carnesecchi, 1903, p. 51, n.ª 2) parlai con qualche ampiezza di don Bartolommeo Della Gatta, dall'illustre Ernesto Steinmann nella poderosa opera *Die Sixtinische Kapelle* giudicato autore d'alcune figure nella stupenda storia detta il Testamento di Mosè sulla cappella di Sisto IV, e d'altre a Loreto sulla cupoletta della sacrestia denominata la Cura frescate dal sommo maestro Cortonese. Intorno a don Bartolommeo s'accumulavano tali incertezze da indurre l'ottimo Gaetano Milanesi a mettere in dubbio che fosse esistito, tanto riscontrava contradittorie le notizie datene dal Vasari (Cfr. *Vite,* ediz. Sansoni, III, 230), il quale in Arezzo avrebbe dovuto attingerle sicurissime dai concittadini più vecchi già familiari del pittore dimorato fra loro semplice monaco, priore, infine abate camaldolese.

Per qual motivo venisse dato all'artista il nomignolo di Bartolommeo Della Gatta è rimasto finora e forse resterà sempre un mistero. Egli peraltro esistè, e fra le diverse opere costantemente attribuitegli ricorderò quella esposta adesso nella Pinacoteca d'Arezzo, descritta con la massima precisione dal Vasari, per cui riesce impossibile negargliela. La Madonna apparsa in mezzo a due angioli sopra la grondaia del palazzo della Fraternita Aretina dei Laici viene scongiurata a mani giunte da san Rocco in piedi di far cessare la pestilenza causa di tanti lutti nella città. In basso leggonsi sempre i nomi dei Rettori della Fraternita committenti della tavola. Riproduco le frasi colle quali trovai notato sui libri della Fraternita il pagamento della pittura: 28 *febbraio* 1479. *A dum Piero monacho in s. Maria in Grado fiorini sei d'oro largi per sua fatiga di dipengnere la figura di sancto Roccho ne la tavola fatta per Rettori de la Fraternita.* Poteva io rinvenire un argomento più convincente per

Digitized by Google

dimostrare quale fu il vero nome del monaco camaldolese appellato don Bartolommeo Della Gatta, autore del san Rocco descritto dal Vasari?

Ma non basta. Un altro documento del pari autentico palesa il padre, la famiglia, il luogo ove vide la luce don Piero, e m'ha servito di guida per rintracciare diverse notizie sulla famiglia e sull'adolescenza del pittore. La carta custodita nell'Archivio dello Spedale degl'Infermi a Castiglione Fiorentino contiene i patti stipulati il 22 settembre 1487 nel commettergli un dipinto [1]). *Don Piero d'Atonio Dei da Firenze priore di s. Ghimento d'Arezzo dell'ordine di Camaldoli* per 25 *fiorini larghi d'oro in oro* s'obbligò a proprie spese, perfino dei corniciamenti, a consegnare dipinta una tavola con san Francesco che, genuflesso innanzi a piccolo Crocifisso, riceve le stimmate. La pittura tuttavia si vede a Castiglione Fiorentino nella chiesa dedicata al patriarca dei frati Minori.

Il pagamento registrato sui libri della Fraternita Aretina e la carta Castiglionese sono atti autentici quanto fossero rogati da notaro, e dimostrano come il pittore delle due tavole, una dal Vasari dichiarata opera di don Bartolommeo, la seconda sempre creduta sua, è il Fiorentino Piero d'Antonio Dei, nel 1479 semplice monaco a santa Maria in Gradi, nel 1487 priore a san Clemente, ambedue monasteri aretini dell'ordine Camaldolese. Afferma il Vasari che don Piero divenne pure abate del secondo monastero, e sarà verissimo, per quanto soggiunga ottenuta dal Dei la dignità d'abate in grazia della protezione di don Mariotto priore generale dell'ordine. Questo non sussiste affatto, poichè il prezzo della tavola col san Rocco fu pagato all'artista tuttavia semplice monaco a santa Maria in Gradi il 28 febbraio 1479, sei mesi

---

[1]) Della carta dette notizia il Ghizzi nella *Storia di Castiglione,* e la conobbe il Cavalcaselle. Io potei leggerla per merito del signor Alimonte Aglietti, che ringrazio vivamente. Questo bravo giovanetto con la maggiore pazienza riuscì a rintracciarla fra un ammasso di fogli privi di qualsiasi indice.

Digitized by Google

dopo la morte di don Mariotto, che governò i Camaldolesi dal 1453 al 28 settembre 1478 (MITTARELLI *et* COSTADONI, *Annales Camaldulenses.* Venetiis, 1762, VII, 236, 298).

Conosciuto il nome battesimale, la paternità e la patria del pittore m'è riuscito facile rintracciare quando nacque. Nelle anteriori ricerche alquanto affrettate aveva rilevato dalla denunzia catastale del 1427 (*Gonfalone Ferza,* filza 20, foglio 1163) [1]) che l'orefice Giovanni di Deo attribuiva 20 anni d'età al suo primogenito Antonio, e 23 nella portata del 1430 (*Ferza,* 339, f.° 820). Antonio quindicenne *cum beneficio patris* s'era matricolato quale maestro d'oreficeria nell'Arte detta di *Por santa Maria,* cioè dei Setaiuoli fra i quali erano incorporati gli orefici (*Matricula artis portæ s. Mariæ,* filza VII, f.° 196). Il giovane rimase fedele alle tradizioni domestiche, poichè il nonno Deo, i numerosi figli e nepoti di lui, quasi tutti, avevano esercitata ed esercitavano l'oreficeria. Così Giovanni padre d'Antonio s'era matricolato maestro nell'arte l'11 marzo 1398, e dodicenne vi si matricolò il nepote Benedetto di Domenico Dei nato nel 1418, uomo abbastanza noto come viaggiatore e scrittore: — 28 *januarii* 1429-30 *juravit pro magistro cum beneficio patris et Joannis patrui* (*Matric.,* VII, 102, VIII, 26). I Dei furono orefici di vaglia, e rimane memoria d'importanti commissioni affidate ai discendenti di Deo in oggetti di metallo prezioso da ornare con intagli, nielli e simili delicatezze.

Tornando ad Antonio Dei, mercè le ottime indicazioni del cav. Iodoco Del Badia, ho ritrovato come nel 1446 (*Ferza,* 651, f.° 821) egli per la recente morte del padre era divenuto capo della famiglia composta dalla madre Viola, da quattro fratelli, una sorella, dalla moglie Margherita d'anni 27, da quattro figlie fra gli 8 ed i 4 anni, e da Giovanni lattante di mesi 5. Nel 1451 Antonio (*Ferza,* 690, f.° 116) denunziò fra le *bocche* da alimentare la moglie, quattro figlie, Giovanni

[1]) I documenti mss. citati di qui in avanti esistono tutti meno uno nell'*Archivio di Stato* a Firenze.

Digitized by Google

ormai d'anni 5, PIERO secondo figlio maschio d'anni 3, e quattro fratelli, per quanto Iacopo uno di essi dichiarasse (*Ferza,* 691, f.° 563) di vivere separato dalla famiglia paterna conservando integri i propri diritti sul quinto delle sostanze ereditate dal padre. Fra queste la casa d'abitazione in Firenze posta sulla piazza di santo Spirito, popolo di san Felice in piazza, e discreta quantità di terreni situati nei comuni di Poggibonsi e di Montespertoli [1]).

Così la denunzia presentata dal padre nel 1451 stabilisce che PIERO DEI vide la luce nel 1448. Ai 14 decembre del 1453 Antonio fece matricolare il figlio quinquenne nell'arte professata dalla famiglia, *Petrus filius Antonii Dei aurifex populi s. Felicis in piaza juravit cum beneficio patris* (*Matric.*, VIII, f.° 183). Credo così prematuramente avvenuta l'immatricolazione affinchè in seguito il figlio godesse qualche privilegio o risentisse un vantaggio pecuniario: ma riuscì vana la sollecitudine nel vincolar Piero alla professione de' Dei, l'oreficeria, prima palestra di tanti Fiorentini poi riusciti valentissimi pittori o scultori.

---

[1]) A Firenze in s. Spirito i Dei possedevano una cappella, la settima contandole dalla sinistra di chi entra nel tempio salendo la scalinata sulla piazza. Sopra la finestra della cappella campeggia sempre lo stemma Dei: campo azzurro diviso diagonalmente con fascia rossa, che da sinistra scende a destra: in alto il rastrello pure rosso, e sotto d'esso pendono due chiavi dorate legate insieme. Nel secolo XVII il medesimo stemma era ripetuto sull'architrave della porta d'accesso alla sagrestia, abbattuto quando vi fu costruita la cantoria per collocarvi l'organo. In terra presso la porta della sagrestia esisteva un avello coll'iscrizione: *S*[epulchrum] *Dei Pittoli de Ormannis de Cedda et descend.* Nel registro dei sepolcri murati in s. Spirito, e tenuto dagli Agostiniani che officiavano la chiesa, questa tomba era designata come *di Domenico di Deo orafo* (*Biblioteca Nazion. di Firenze*, cod. II. I. 125, *Quartiere di s. Spirito,* p. 17, 36, n.[1] 35, 342). Probabilmente le chiavi poste sullo stemma alludono alla provenienza della famiglia Dei da s. Piero a Cedda nel comune di Poggibonsi, parrocchia dove tuttavia nel secolo XV i Dei possedevano terreni denunziati nelle portate catastali qui da me menzionate.

Digitized by Google

Lo stato della famiglia d'Antonio era grandemente modificato nel 1457 (*Ferza,* 791, f.° 923). Ne facevano tuttavia parte la vecchia Viola ed una figlia del denunziante. Ai due maschi Giovanni e Piero s'era aggiunto un Niccolò già di 4 anni; ma la moglie Margherita era defunta dopo partorito il figlio Niccolò, e dei fratelli restava in casa soltanto il notaro ser Naddo colla sposa ed un figlio quinquenne avuto dalla prima moglie.

Anche maggiormente variata riscontro la situazione della famiglia Dei nel 1470 (*Ferza,* 908, f.ⁱ 214, 525). Riunitisi intorno ad unico focolare i fratelli ser Naddo, Ormanno e Matteo colle mogli ed i figli, vivevano soli Antonio ed il figlio Niccolò avendo gli altri due maschi vestita la cocolla. Anzi Giovanni anche al momento della denunzia catastale del '57 dimorava nel monastero degli Angioli, per quanto il padre l'annoverasse fra le bocche in famiglia. Trovo (*Convento degli Angioli,* filza 96, f.° 50) che *Giovanni d'Antonio Dei d'età d'anni* 10 *e mesi* 6 *fu offerto al nostro monastero a ddì* 9 *di novembre* 1456 *da Antonio suo padre con tutte quelle solennità si richiede.* Professò il 24 giugno 1468: morì negli Angioli a 26 anni il 20 ottobre 1472.

Il nome di Piero non apparisce su questo registro delle professioni monastiche agli Angioli, nè su quello tenuto a Camaldoli (*Eremo, Carte aggiunte nel* 1893, filza 9). Bensì due strumenti stipulati il 12 novembre 1470 in Arezzo nel coro della chiesa di santa Maria in Gradi alla presenza di sette monaci (*Rogiti d'Antonio Pecori,* 1450-70, P. 234) nominano sesto fra gl'intervenuti *Dom. Pierus Antonii de Florentia,* egli pure *habens vocem,* vale a dire *monaco già professo,* e però capace di disporre delle sostanze del monastero al quale era addetto. In altro atto pubblico rogato a santa Maria in Gradi il 27 giugno 1472 manca il nome di don Piero che sarà stato assente. Rimane quindi accertato come nel 1470 il pittore Dei faceva irrevocabilmente parte dell'ordine Camaldolese, sebbene manchino notizie di quando v'entrasse. Forse nel medesimo modo praticato con Giovanni, il babbo Antonio

Digitized by Google

offrì anche Piero giovanissimo ad un monastero della medesima regola, non agli Angioli secondo afferma il Vasari. Forse il giovane vestì la cocolla di propria volontà per le relazioni avute coi Camaldolesi di san Felice in piazza molto vicini all'abitazione de' Dei, o attiratovi dalla speciale considerazione allora goduta in quell'ordine dallo zio don Guasparri fratello d'Antonio.

Esso a 18 anni, 3 mesi ed 8 giorni, il 15 aprile 1431 pronunziò i voti monastici, e ricevè gli ordini maggiori nel 1431, '33 e '37. Il 13 novembre 1445 dai suffragi dei monaci venne eletto priore degli Angioli, due volte confermato per un triennio, quindi passò priore a san Benedetto presso Firenze, poscia al Camaldolino di Bologna (MITTARELLI, VII, 242 — *Angioli*, 96, f.° 50). Nell'agosto del 1456 cavalcando verso la città natale cadde da cavallo, e rimasto staffato con pericolo di vita fece voto di renunziare al priorato e *ttornare a vivere e morire* negli Angioli come fece. Le prelature nell'ordine e la speciale benevolenza dimostratagli dal notissimo frate Ambrogio Traversari l'indicano uomo di molta levatura. Nell'epistolario d'Ambrogio esistono quattro lettere al giovane don Guasparri piene di consigli e d'esortazioni a perseverare nella condotta esemplare. Una quinta gli accusa il ricevimento d'alcune suppellettili sacre in argento, e sollecita l'invio d'un turribolo perforato, oggetti probabilmente lavorati nell'officina de' Dei (TRAVERSARII, *Epistolæ*. Florentiæ, 1759, lib. XIII, ep. 28-32).

Fortuitamente o pazientemente ricercate potranno venire alla luce nuove notizie sul pittore camaldolese nella storia artistica conosciuto col nome di don Bartolommeo Della Gatta. Frattanto ne ho stabilito l'anno della nascita e l'identità con don Piero Dei, e posso sicuramente concludere che quando collaborò agli affreschi del Signorelli e di Pietro Perugino alla Sistina di Roma era nel fiore dell'età e quasi coetaneo ai due grandi maestri.

Firenze, 14 marzo 1904.

GIROLAMO MANCINI.

Digitized by Google

LA MADONE CORSINI

DE LUCA DELLA ROBBIA

La Madone du Palais Corsini est une œuvre inconnue du public et nous exprimons toute notre reconnaissance au prince Don Tommaso Corsini qui nous a permis de publier une des œuvres les plus charmantes de l'art italien.

Il n'est pas difficile de dire quel est l'auteur de cette Madone et à quelle époque elle a été faite. C'est une œuvre de Luca della Robbia, datant des dernières années de sa vie, vers 1470.

Les Madones de Luca della Robbia peuvent se diviser en deux groupes principaux.

Le caractère religieux, caractère traditionnel du XIV^e^ siècle, est prédominant dans le premier groupe. Marie n'est pas seulement une mère tenant son enfant; c'est la Vierge immaculée présentant aux fidèles l'Enfant Dieu. Tantôt l'enfant Jésus lève la main pour bénir, comme dans la Madone de la Porte de la Sacristie du Dôme, la Madone d'Or San Michele, ou la Madone San Pierino; tantôt il tient dans ses mains l'inscription: *Ego sum lux mundi,* comme dans la Madone de l'Hôpital des Innocents, la Madone d'Urbino, ou la Madone de la Via dell'Agnolo. Ce sont les Madones de la première partie de la vie du maître, celles qui ont été faites de 1440 a 1460 environ.

Dans le second groupe, dans les Madones de la fin de la vie de Luca, Madones qui sont de dimensions plus restreintes, de forme plus intime, c'est l'étude du sentiment maternel qui va prédominer. La pensée ne perd rien de sa grandeur; elle change simplement de caractère. En demandant toutes ses inspirations au sentiment maternel, au sentiment le plus

Digitized by Google

pur et le plus noble de la création, Luca revêt ses œuvres du plus sublime idéal de beauté.

Les Madones de ce style sont peu nombreuses. Les principales sont: La *Madone à la pomme,* du Bargello, la *Madone du Palais in vico Mele,* de Gênes, la *Madone de l'Impruneta* et la *Madone Corsini.*

Madone de l'Hôpital des Innocents

La *Madone à la pomme* qui se distingue des trois autres par ce fait que l'enfant est représenté complètement nu, pourrait être considérée comme marquant la transition entre les deux groupes, entre le groupe des Madones ou l'enfant est représenté comme un Dieu et celui où l'idée est tirée tout entière de l'humanité. Dans cette Madone ce n'est pas seulement un petit être qui repose, insouciant et sans pensée, mais c'est encore l'enfant divin qui peut dire: *Ego sum lux*

Digitized by Google

mundi; c'est un enfant à la pensée vive et ardente, au regard divinateur, qui cherche et entrevoit dans l'avenir les heures sombres qui s'approchent.

L'idée se modifie dans les trois autres Madones, et nous n'avons plus en présence de nous qu'un tout petit bébé, frêle, souriant, qui se blottit calinement sur le sein de sa mère, de cette mère dont tous les gestes vont nous dire l'amour, la joie et la sollicitude. C'est une mère; non la mère d'un Enfant Dieu, mais la femme telle qu'elle a été et telle qu'elle sera toujours lorsqu'elle tiendra dans ses bras le fruit sacré de ses entrailles.

Madone à la pomme (du Musée national)

Dans les Madones du premier groupe et même dans la Madone à la pomme, l'union entre la mère et l'enfant n'était pas encore tout à fait intime. Quelque chose les séparait; l'un était un Dieu, l'autre n'était qu'une créature mortelle. La Vierge, consciente, n'osait pas, ne pouvait pas aimer Jésus, comme toutes les mères aiment leur fils; à sa tendresse de mère elle unissait son respect et son adoration. Elle aimait son fils, mais surtout elle l'adorait; ce n'était pas un enfant qu'elle protégeait, c'était le Sauveur qu'elle présentait au monde.

Dans ses dernières Madones, Luca cherchera à exprimer l'idée de la fragilité de la vie, de l'insouciance, de la faiblesse du nouveau né, et en même temps tout l'amour et toutes

Digitized by Google

les inquiétudes de sa mère. L'enfant sourira à sa mère ou se reposera, dormant sur son sein. La mère le contemplera amoureusement, le couvant de ses regards, l'enveloppant et le réchauffant de sa tendresse.

Dans la *Madone de Gênes,* dans la ***Madone de l'Impruneta*** et dans la *Madone Corsini,* nous remarquerons tout d'abord que l'enfant est vêtu, au lieu d'être nu comme dans la *Madone à la pomme;* et c'était une première conséquence logique des nouvelles recherches de Luca. D'une certaine manière, idéalement, on peut concevoir que la nudité convienne à la représentation de l'Enfant Jésus, à la représentation d'un être exceptionnel, placé au dessus des lois de la vie; mais les mères, nos mères, celles que Luca voit autour de lui, emmaillotent leurs enfants. Nus, dans leurs bras, ils auraient froid; et Luca, voulant faire un motif humain est tout naturellement conduit à vêtir son enfant; et il l'habille, non d'un costume conventionnel, d'une robe et d'un manteau, comme le faisaient les artistes du moyen-âge, mais de sa petite chemisette, de ses ceintures et de ses langes.

Madone de Gênes (Palazzo in Vico Mele)

La *Madone de Gênes,* est admirable par le charmant mouvement de l'enfant qui se penche et s'appuie sur sa mère et plus encore par le geste si tendre des mains de la mère, dont l'une maintient l'enfant et dont l'autre se pose sur sa

Digitized by Google

Digitized by Google

l

Digitized by Google

LUCA DELLA ROBBIA. – La Madone Corsini

Digitized by Google

Digitized by Google

petite tête pour la rapprocher et la maintenir près de la sienne [1]).

D'un degré plus belle encore est la *Madone de l'Impruneta;* œuvre sublime par l'opposition saisissante que l'artiste a si merveilleusement exprimée entre la sollicitude de la mère et l'insouciance du petit enfant. Jamais artiste n'a usé de moyens plus simples et plus puissants pour dire la joie des petits êtres qui naissent à la vie, et l'inquiète vigilance de celle qui doit protéger leur faiblesse. Que de grâce dans ce petit corps que soutiennent si délicatement les mains de sa mère, que de charme dans le geste des deux bras sur lesquels repose la petite tête qui va s'endormir. C'est la joie, c'est la vie à son éveil, c'est la fleur qui s'ouvre à toutes les caresses de la lumière, pendant que veille, attentive, tout absorbée dans son amour, l'heureuse mère.

Madone de l'Impruneta

Dans la Vierge de Gênes, l'enfant était debout, dans la Madone de l'Impruneta, l'enfant est assis. Et ce changement est une heureuse variante de l'idée, car dans le motif hu-

---

[1]) Lorsque j'ai publié mon ouvrage sur les *Della Robbia* je ne connaissais que l'exemplaire de cette Madone possédé par le Bargello, que je désignai sous le nom de *Madone avec l'enfant au maillot.* Je l'attribuai sans hésiter à Luca della Robbia, mais en faisant remarquer que cette Madone avait été restaurée, notamment dans les parties inférieures du visage de la Vierge. Depuis lors une photographie de M. Alinari nous a fait connaître un exemplaire admirable du même mo-

Digitized by Google

main de la maternité il semble préferable que l'enfant, au lieu d'avoir la position debout qui est un peu fatigante, ait la position ordinaire des petits enfants qui reposent dans les bras de leur mère.

C'est à la Madone de Gênes et à la Madone de l'Impruneta que se rattache la *Madone Corsini*. C'est la même idée, mais avec des formes différentes pour l'exprimer.

Ici le motif est compris de la manière suivante: L'enfant Jésus assis sur un des bras de sa mère se serre contre elle, s'appuie sur son épaule, se rapproche de sa tête jusqu'à la toucher. Une de ses mains est passée derrière le cou de sa mère et de l'autre il saisit son voile pour se retenir à elle. La mère, de son côté, abaisse sa tête pour se rapprocher de son fils; et leurs deux regards se confondent dans un élan d'indicible amour. Dans aucune autre Madone de Luca nous n'avions encore vu cette intime union de deux regards, et de deux âmes.

Qui le premier a trouvé cette forme exquise, Luca della Robbia ou Donatello? Tous deux sans doute ont rivalisé dans cette recherche de tendresse; et la Madone Corsini est bien la sœur de la petite Madone que Donatello gravait sur le fond d'un de ses bas-reliefs de Padoue. Donatello, dans son âme de feu, ne trouve jamais de gestes assez violents, d'étreintes assez fortes, pour dire l'ardeur de sa passion. Luca est aussi sensible, mais il est plus tendre et il exprime sa pensée avec plus de douceur.

---

tif: la Madone du Palais in Vico Mele, de Gênes. Hélas! l'attention n'était pas plus tôt appelée sur cette Madone, que nous apprenions qu'elle venait d'être vendue à l'étranger et que l'Italie perdait ainsi un des plus précieux diamants de sa couronne artistique.

L'admirable Madone qui faisait partie de la collection Gavet, à Paris, peut-être considérée comme une variante du motif de la Madone de Gênes. C'est aussi une œuvre de la propre main du maître.

Digitized by Google

Luca a toujours aimé faire parler et chanter ses personnages; il pense que l'enfant ne peut rester immobile et muet comme les vieillards. Ici son petit enfant ouvre la bouche et parle à sa mère qui s'apprête à lui répondre.

La Madone Corsini est en émail de couleur. C'est, avec la Madone des Armoiries des Médecins, d'Or San Michele, la seule qui ne soit pas simplement en émail blanc sur fond bleu.

Les couleurs sont les suivantes: Le fond du médaillon est bleu foncé, avec des rayons dorés. Le manteau de la Vierge est d'un bleu un peu moins foncé, avec une doublure en bleu turquoise. La robe de la Vierge est violette avec quelques traces de dorure. La robe de l'enfant est verte avec quelques traces de dorure. La manche de l'enfant et le petit voile de la Vierge sont d'un bleu plus clair que celui du manteau. Les chairs sont blanches; les prunelles bleues, cernées de noir, avec un point noir au centre. Les cheveux sont d'un léger brun jaunâtre.

Ces colorations sont très sensiblement les mêmes que celles de la Vierge d'Or San Michele.

Je considère la Madone Corsini, comme une des dernières œuvres de Luca et j'y trouve un argument nouveau en faveur du système que j'ai soutenu et qui consiste à penser que c'est seulement sur la fin de sa vie que la polychromie a joué un grand rôle dans les œuvres de Luca. La conséquence la plus notable de mon système est de classer les Evangélistes de la chapelle Pazzi à la fin de la vie de Luca, au lieu d'y voir une œuvre de sa jeunesse, comme l'ont soutenu divers écrivains.

La Madone Corsini est dans un cadre rond et c'est la seule Madone de Luca della Robbia qui ait cette forme. Luca s'en sert ici très habilement; car, au lieu de couper sa Madone dans le bas par une ligne horizontale, ce qui

Digitized by Google

est une terminaison un peu brutale, il obtient une ligne onduleuse, plus agréable à l'œil. Il faut remarquer avec quelle adresse il dispose les mains de la Vierge, les pieds de l'enfant et les plis de l'étoffe qu'il dispose en avant de son médaillon.

La silhouette générale du groupe est celle de la pyramide, une des formes les plus satisfaisantes pour l'œil, parce qu'elle entraîne l'idée de repos, de stabilité, de parfait équilibre. Dans les Madones rectangulaires, telles que celles de l'Impruneta ou de Gênes, la forme du cadre avait entraîné Luca à donner une ligne droite à la silhouette de la Vierge. Ici il a plus de ressources; il peut rompre cette ligne trop monotone, en écartant légèrement le bras de la Vierge, et il fait ainsi une heureuse symétrie avec la ligne inclinée du corps de l'enfant Jésus.

Au point de vue de la forme, de la disposition des silhouettes, de ce qui est proprement le côté artistique de l'œuvre, les successeurs de Luca et notamment Andrea della Robbia lui sont très inférieurs. Et l'on comprend qu'Andrea, comme tous les artistes très profondément religieux, n'ait pas cherché à trop concentrer son attention sur l'étude du détail des formes. Chez Luca au contraire la partie purement esthétique de l'œuvre est poussée à un tel point que nul maître ne l'a surpassé. Des œuvres telles que la *Madone Corsini* ou la *Madone de l'Impruneta* sont des merveilles de sens artistique, de beauté d'ordonnance, de perfection de silhouette, de fini dans les moindres détails, qui représentent dans l'art de la sculpture ce que sont en poésie les strophes d'un Pétrarque ou d'un Sully Prudhomme.

MARCEL REYMOND.

Digitized by Google

UNA LETTERA DI GIULIO PARIGI

Giulio Parigi aveva alla Corte Medicea nei primi decenni del Seicento una posizione simile a quella che, una generazione prima, aveva avuta Bernardo Buontalenti. Non era soltanto l'architetto *en titre* dei Medici, – condusse le fabbriche più importanti che dalla casa regnante furono ordinate (come per esempio la villa del Poggio Imperiale) –, ma era, come lo era stato il suo maestro Buontalenti, il direttore delle splendide feste di corte ed aveva di più l'onore, forse un po' dubbio, di introdurre i figliuoli del Granduca Ferdinando I nei segreti della sua arte.

La seguente lettera, che io ritengo inedita non avendola trovata nelle pubblicazioni più note, non mi pare priva d'interesse, essendo d'un maestro rinomato nei suoi tempi – n'è prova la biografia scritta dal Baldinucci – e più perchè vi si parla d'uno dei monumenti più cospicui del Quattrocento, di quel palazzo di via Larga che il vecchio Cosimo dei Medici aveva edificato. Questa lettera si trova in una delle ultime filze delle carte d'Urbino, che si conservano nell'Archivio di Stato di Firenze, fra una quantità di carte poco rilevanti e che si riferiscono all'eredità di Vittoria della Rovere, ultimo rampollo di quella casa illustre, e come è ben noto, dopo Granduchessa di Toscana.

Ecco il testo della lettera:

Sere.^{mo} Granduca

In conformità d'un comandamento di Madama Serenissima per parte di V. A. fui col Sig.^{r} Segretario Poltri, et il fratello della Sig.^{ra} Duchessa d'Vrbino per sentire quanto comandarsi per accomodamento di d.^{o} Palazzo in conformità di quello li pareua necessario doversi fare per separare quelli appartamenti da gli omini alle Donne. Prima nel' Ricetto doue son le scale laggiù alla testa

Digitized by Google

doue e la Cappella, fare un muro di matton sopramattone, alto sei braccia, acciò che dalle Camere, che rispondono in Via larga, possi passare le Donne all'appartamento, doue stà il Sig.r Giulio Cauallo, uole anco che si richiugga la testa di due scalette, che uengono dall'appartamento da Basso; si richiugga un altra Porta, che uiene doue è il luogo comune, quale ci sarà di spesa di scudi trenta. . . . . ▽ 30

Aueua comandato ancora, che si facessi un rincontro, che sfondassi dal Salone insino a nella stanza doue i Pittori fanno accademia del Disegnio e uerrebbe guasto quello scrittoio doue staua il Sig.r Auditore Stacoli doue nella stanza, che capitano e quella doue disegniano i Pittori quale a tre finestroni grandissimi, e bisognierebbe rimuragli (!) e lasciar finestre competenti a camera; e Massimo, che faceua Pensiero, che la Sig.ra Duchessa douersi dormir quivi; la quale stanza non lò giudicata buona, prima per esserui fatta Muraglia fresca, seconda per essere a tetto, l'altra per esserui una scala, quale riescie appunto al capezzale del letto; et il Muro, che è detro al letto e di Matton soprammattone, oltre all'esserui in d.a stanza cinque porte, e con quella che sarebbe a fare douenterebbon sei. Però li dissi, che mi sarebbe molto più piaciuto l'appartamento doue stà il Sig.r Giulio Cauallo quale è tutto accomodato, e non nè da far nulla. Mancherà nel Palazzo da far Mole (!) finestre impannate, quale non se ne può dar conto giusto; mancherà ancora a rimetter molt'occhi all'inuetriate, e credo che de.a spesa potrà arriuare a 100 scudi. . . . . ▽ 100

Inbiancatura del Palazzo arriuerà quasi a cento cinquanta scudi . . . . . ▽ 150

A ttale tutta la spesa Basterà a scudi 280 se non rinnouano però altre cose che le di sopra dichiarate, chè quanto Posso dire a V. A. S. facendoli humilissima Riuerenza di Casa il dì 1 d'Aprile 1632.

Di V. A. S.

Seruitor deuotiss.mo
GIULIO PARIGI.

Archivio di Stato. Carte d'Urbino Cl. III, F.a XXV a c. 495.

Digitized by Google

Bastano poche parole per commentare il documento. Pare che si trattasse di preparare un appartamento per la Duchessa Vedova di Urbino e che per tale scopo paresse adatto il Palazzo di Via Larga. Questa costruzione monumentale serviva in quell'epoca per dar abitazione ad un certo numero di persone addette alla Corte. Era diviso in piccoli appartamenti [1]) e si trova una lista degli inquilini del Palazzo Mediceo proprio di quell'epoca nel medesimo volume dell'Archivio (a c. 475: lista di tutti quelli che o trouati nel Palazzo de Medici in via larga di V. A. S.). È di mano del Guardaroba Rinaldo Bottini e porta la data del 14 novembre 1631.

Nel numero degli abitanti troviamo notato:

Lorenzo ch'è sopra a l'acchademia abita al primo piano....
Ms Zanobi Rosi.Pittor.

Di quest'ultimo dice poche parole il Baldinucci nella vita di Cristofano Allori, di cui fu allievo; se col nome di Lorenzo è indicato quel Lorenzo Cerrini, a cui, secondo il medesimo autore, « più piacque il seguitar la corte che la pittura », non saprei dire.

Che qualche ristauro si facesse nel Palazzo Medici, ne troviamo la prova in certi « Conti attenenti alla Ser.^{ma} » (medesima filza a c. 232 segg.), dove, sotto l'anno 1632, è notato:

Per le spese fatte nel Pal.^{o} de Medici di Via larga
▽ 626.17.9

[1]) Dell'aspetto che presentava il Palazzo in questo tempo possiamo farcene un'idea dalle Piante del 1660 che si trovano in un volume di Guardaroba (F.^{a} 1016).

Digitized by Google

Sarebbe interessante di sapere se in quel restauro fu compresa l'antica cappella di Cosimo. Ma pare più probabile che la cappella fosse ridotta nella forma che ha presentemente soltanto quando il palazzo venne in possesso del Marchese Riccardi e quando fu costruito il magnifico scalone. Pur vedendo con rammarico quel cambiamento poco felice che distrugge una delle più armoniose decorazioni del Quattrocento, possiamo crederci ancora assai favoriti se leggiamo nel libro del Cinelli, che voleva far menzione della Cappella: « anchorche per fabbricar la nuova scala debba demolirsi ». Si vede che gli affreschi del Gozzoli corsero il rischio di una distruzione totale.

Ora vedendo quell'angolo di muro che ha interrotto uno degli affreschi non si può tacere una domanda, di cui la risposta spetta a chi con tanto gusto ha restituito all'antica bellezza il cortile del Palazzo. Non si potrebbe ricostruirne la forma originaria e riunir quei « disjecta membra » ?

E seguendosi presto i desiderî non sarebbe possibile di completare la decorazione della cappella e mettere sull'altare non già la pala di Fra Filippo, emigrata da quasi un secolo ed ora uno dei più belli ornamenti del Museo di Berlino, ma la copia dell'epoca, dovuta a Neri di Bicci, e che si conserva nella piccola galleria di Sant'Apollonia? Così il vero centro sarebbe reso alla Cappella e i poveri Angeli del Gozzoli che stanno a destra ed a sinistra dell'altare, non adorerebbero più un Gesù bambino che non esiste.

G. Gronau.

Digitized by Google

LA RESURREZIONE

GIÀ IN CASA RONCALLI A BERGAMO
ORA NELLA GALLERIA DI BERLINO

Nell'offrire ai lettori della *Rivista d'Arte* una riproduzione del quadro, che, protetto dal silenzio, ravvolto di precauzioni sventuratamente non inutili, partì dal palazzo Roncalli di Bergamo per andar come nuova gemma ad incastonarsi nella mirabile collana di opere italiane, ond'è orgogliosa la Galleria di Berlino, noi non vogliamo accompagnar questa zincotipia di troppe parole. Assai di questo quadro è stato ragionato; e il recente processo contro il conte Roncalli è stato occasione a ravvivar dispute, la cui traccia ha serpeggiato in quasi tutto il giornalismo italiano.

Il Cantalamessa prima di ogni altro francamente sostenne dinanzi al pubblico che l'opera è di rara bellezza, e deve essere ascritta a Giovanni Bellini; ed egli ha forse impedito, dopo le deviazioni critiche dei più illustri scrittori italiani, che ci venisse di Germania l'ammonimento, non iscevro di un sapore di scherno, che noi siam divenuti inabili persino a riconoscere i nostri maggiori maestri.

Infatti comparve a Berlino un lungo accuratissimo studio del dott. Bode e del dott. Ludwig, in cui la dimostrazione del Cantalamessa, quantunque non citato, era raccolta e condotta ad un maggior grado di finitezza e di precisione scientifica.

Dopo le lunghe oscillazioni, in cui le menti si sono smarrite per molti anni, pensiamo che oramai il nome di Giovanni Bellini rimarrà congiunto per sempre a quell'opera, che l'Italia ha perduta senza sua colpa. Qualunque sacrificio il nostro governo avrebbe fatto per assicurarla ad una galleria nazionale; ma non v'è governo che possa esser vigile continuamente contro le insidie!... Non si sarà trovato il vero colpevole, ma una colpa c'è stata; e il Ministero dell'Istruzione ha fatto di malavoglia la parte dell'*honnête homme trompé*, di Boileau.

Digitized by Google

Uno degli studiosi più autorevoli, il Frizzoni, che, memore di un'opinione del Morelli, ha sostenuto davanti al Tribunale di

GIOVANNI BELLINI. – *La Resurrezione*
(Museo di Berlino)

Bergamo l'attribuzione del quadro a Marco Basaiti, rimeditato l'argomento, ha con lealtà, in un recente articolo del *Marzocco,* ammesso che se il Morelli fosse ancor vivo, assai facilmente ac-

Digitized by Google

cederebbe al giudizio del Bode, come questi aveva acceduto al giudizio del Morelli, allorchè (vedesi analogia di casi!) fu rivendicata al Bellini la cosidetta *Scena biblica* della Galleria degli Uffizi, attribuita pure al Basaiti.

Corrado Ricci, che fu dei più pronti ad accettar il ragionamento del Cantalamessa e dei due tedeschi, disse che la *Risurrezione* di casa Roncalli è nella storia uno di quei dipinti, i cui effetti possono esser assomigliati a quelli che scaturirono dalla *Madonna delle rocce* di Leonardo e dalla *S. Cecilia* di Raffaello, ecc. Gli artisti arrivati più tardi hanno lungamente domandato consigli a questi dipinti spargitori di semenze felici, di cui si ravvisano le traccie; dipinti che perciò contrassegnano i maestri capaci di trarre emozioni inaspettate dalla profondità del loro cuore, e d'informar opere in cui le menti altrui ravvisano una luce sì chiara, un'enunciazione si definitiva, da render difficile il discostarsene più. Alle pitture già più volte additate per la riconoscibile irradiazione del quadro Roncalli (fra le quali una ce n'è dello stesso Tiziano!) se ne aggiunse giustamente una di Stefano dall'Arzere, posta in un altare del tempio di S. Antonio a Padova. Ora faremo parola di un'altra irradiazione, ch'era rimasta inavvertita fin qui. Si tratta di una stampa di Girolamo Moceto, rappresentante *Bacco* seduto in terra. È la figura dell'uomo nudo e membruto, che nel quadro di Giovanni Bellini sembra ancora stentare a rompere il sonno. Chi non ha facilità di vedere ricche collezioni di stampe, troverà un eccellente *facsimile* della stampa del Moceto nell'opera *Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens tirées des collections les plus célèbres,* con note di Georges Duplessis, Parigi 1873. È la tavola 26 dell'undecima dispensa. M.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

Bollettino Pavese di Storia Patria (settembre-dicembre 1903): Lauro Pozzi, Leonardo da Vinci e il disegno del Duomo di Pavia (pp. 390-411).

Bollettino storico pistoiese (anno V, 1903, fasc. 4): Peleo Bacci, Note e documenti sullo Scalabrino e altri pittori pistoiesi del XVI secolo (pp. 164-184). — Alberto Chiappelli, Bernardino Poccetti a Pistoia (pp. 184-190).

Bullettino Senese di Storia Patria (anno X, 1903, fasc. 1): Langton Douglas, Le maioliche di Siena (con 2 tavole) pp. 3-23.

Archivio Trentino (anno XVIII, 1903, fasc. I). Scoperta di un quadro classico nella chiesa di S. Chiara a Trento, p. 126. È un'Annunciazione di G. B. Morone che in un cartellino, in basso a destra, reca la scritta: Gi. Batta. Morone Pinx. MDXLVIII.

Miscellanea storica della Valdelsa (anno XI, 1903, fasc. 2): M. Cioni, La pieve arcipretura di S. Maria a Chianni presso Gambassi (pp. 79-108).

ESPOSIZIONE DI SIENA

L'Esposizione di Arte Sacra inaugurata in questi giorni a Siena è un avvenimento della più grande importanza per il mondo artistico.

La Casa Alinari inviò subito i suoi operatori in quella città ed ha così potuto pubblicare più che cento riproduzioni, scelte fra le opere più importanti che figurano in quella mostra.

Il Catalogo sarà pubblicato fra breve e inviato a chi ne farà richiesta.

RECENTI PUBBLICAZIONI

P. SCHUBRING. *Urbano da Cortona: ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im 400, nebst einem Anhang: Andrea Guardi.* Strassburg, Heitz, 1903.

G. VITZTHUM. *Bernardo Daddi.* Leipzig, Hiersemann, 1903.

W. BODE. *Der Florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli.* Estratto dall'*Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen,* 1904, fasc. 1°.

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

Digitized by Google

Pinacoteca di Forlì - L'ANNUNCIAZIONE
di MELOZZO DA FORLÌ

Digitized by Google

PER MELOZZO DA FORLÌ

A proposito di questo insigne artista romagnolo che, preludendo il Correggio, ha entusiasmi per l'ideale della bellezza gentile e gagliarda, piacemi indicare agli studiosi una pubblicazione [1]) poco nota, in cui son raccolti, con numerose e preziose notizie sull'arte romagnola, importanti articoli e documenti sul grande maestro forlivese.

Giovi pertanto il riassumere qui primieramente le notizie biografiche su Melozzo, ignote ai biografi suoi: notizie di non dubbio valore, pubblicate a cura della direzione del periodico ricordato in nota, e più specialmente ancora per merito del dott. Carlo Grigioni, che, istituendo negli archivi della città natale diligenti ricerche, giunse a tali risultati da poter offrire agli estimatori dell'insigne maestro l'albero suo genealogico.

Melozzo da Forlì, nato nel 1438 « in contrata tumbarum sancti Blasii intus » e rimasto orfano del padre, Giuliano, fra 1454 ed il '60, ebbe un fratello per nome Francesco, orefice, ed una sorella, Margherita, moglie a maestro Pietro Negusanti di Forlì, architetto. Nel 1460 si recò a Roma per perfezionarsi nell'arte della pittura, i cui primi elementi dovette ricevere, molto verosimilmente, oltre che dall'Ansuino forlivese – e forse più che dall'Ansuino – da artisti di sua famiglia; poichè, bene avverte il Grigioni, tra i parenti collaterali di Melozzo troviamo degli artisti, quali Matteo di Recevuto – l'architetto del palazzo del Podestà, costruito in Forlì tra il 1459 e il '60 – e maestro Paolo pittore, cognato della sorella di Melozzo e fratello del pittore Bartolomeo,

[1]) *Bullettino della Società fra gli amici dell'arte, per la provincia di Forlì*, diretto da E. Calzini e G. Mazzatinti. Forlì, 1895. Si cfr. a pp. 33-38, 57-58, 76-78, 153-163.

Digitized by Google

nipoti entrambi con ogni probabilità di Maestro Mercuriale, pittore anch'esso.

Dai documenti pubblicati dal Grigioni si rileva che lo scarso avere della famiglia di Melozzo nel 1460 non bastò ad affrontare le spese occorrenti per l'andata del giovane artista a Roma, e sin d'allora noi assistiamo successivamente alla vendita dei pochi poderi che costituivano l'eredità paterna.

Infatti nell'aprile di detto anno la madre del pittore, Jacoba, riceve nove lire bolognesi per la vendita della metà del pozzo fatta ad un parente vicino, chiamato Andrea; nel dicembre del 1461 ancora la madre di Melozzo vende un podere e del dicembre 1464 leggiamo un altro atto, interessantissimo poichè vi si accenna a due somme di danaro date da Jacoba al figlio, evidentemente per le spese dei viaggi e degli studi.

Nell'anno successivo la madre del pittore vende un altro pezzo di terra e nell'agosto dello stesso anno un terzo podere, non pel figlio, questa volta, ma per pagare il resto della dote al genero Negusante, non versato fino allora, forse a cagione de' continui sacrifici da lei fatti pel figliuolo prediletto.

Dal 1465 al 1474 pare che l'insigne artista si trovasse costantemente lontano dalla sua città natale; era cominciato per lui quel periodo di operosità feconda che doveva chiudersi troppo presto colla morte, avvenuta in Forlì l'8 novembre 1494 « in contrata sancti Antonii ».

Dell'agosto 1474 conosciamo il primo testamento della madre di Melozzo, gravemente malata, da cui si deduce la quasi indigenza della famiglia, risultante dalle misere disposizioni testamentarie e dal meschino legato di lire 5 bolognesi al figlio pittore. La malattia di Jacoba non fu mortale, sicchè noi assistiamo pochi anni dopo e precisamente nel 1477 alla compera di un terreno fatta dal fratello di Melozzo per la somma di 307 lire; ciò che dimostra come le cambiate condizioni del nostro gli permettessero finalmente di poter soc-

Digitized by Google

correre la famiglia, compensandola così delle privazioni e dei sacrifizi per lui compiuti senza mai un lamento e senza un rimpianto.

Significante e non privo quindi di qualche importanza è il fatto che l'ultimo versamento della somma effettuato nell'aprile del 1478 da un nipote di Melozzo (chè, nel frattempo, eragli morto il fratello Francesco) consisteva «in quatuor florenis Pape Sixti et groso uno florentino et quatuor quatrenis», non dimenticando che il grande artista nel 1477 aveva già eseguite diverse opere per quel pontefice, fra cui il celebre affresco per la biblioteca papale, col Platina innanzi a Sisto IV circondato da' suoi.

Non si hanno notizie circa il ritorno in patria di Melozzo prima del 1484. Sotto questa data è il cronista Cobelli che ci attesta come l'amico suo si trovasse per breve tempo a Forlì per «visitare la sua brigata». Ma vi tornò certamente nell'86 e vi si trattenne forse ininterrottamente fino al 1491.

Di quel tempo dovevano essere gli affreschi decoranti la cupola nella chiesa dei Cappuccini, demolita secondo lo Scannelli [1]), nel 1651 ed in quel periodo di tempo certamente dovette essergli ordinata, oltre che la pala d'altare per la cappella dei Bezzi alla Trinità, la tavola dell'*Annunciazione* per la chiesa del Carmine. Ora è appunto di questa tavola, che si ammira al posto d'onore nella Pinacoteca forlivese, ch'io intendo discorrere in questo articolo.

La grande e nitida illustrazione che qui presento mi dispensa da una lunga descrizione del quadro. Sotto un portico con colonne di marmo variopinto, aperto sulla campagna, siede la Vergine dinnanzi ad un leggìo sorretto da un piccolo tavolo da lavoro; appare dall'altra parte l'arcangelo Gabriele che, inginocchiatosi innanzi a Maria, le annunzia la meravigliosa novella. Nell'aria scende la bianca colomba e nel sommo della scena semplice e grandiosa aleg-

---

[1]) *Il Microcosmo della pittura*. Cesena, 1657, pp. 122 e 123.

Digitized by Google

giano nove teste di cherubini, simili per disegno e freschezza di colore a quelli che si ammirano in Forlì nella cupola che Melozzo ideò e in parte dipinse nella chiesa di San Biagio.

Sulla paternità di questa tavola (di m. 3.15 × 2.15), ch'è la più preziosa gemma della galleria, io ebbi già a sostenere ch'essa non può essere assegnata a Marco Palmezzano, benchè vi riconosca la sua mano nello sfondo e nelle piccole figure sparse qua e là per la rocciosa campagna. Ma poichè vedo che, malgrado il parere di valenti critici dell'arte e le ragioni da me altra volta addotte, si legge ancora nel cartellino, a pie'del quadro, il nome dell'allievo di Melozzo, mi si conceda di tornare su una questione, la quale rappresenta sempre per me uno de'più cari e interessanti argomenti di studio.

Giovi anzitutto riassumere il giudizio espresso in proposito del bellissimo quadro dal prof. Augusto Schmarsow [1]), il quale sin dal 1886 disse della tavola di Forlì nella magistrale sua opera, dedicata appunto al principe dei pittori romagnoli.

Il ch. critico tedesco dopo di aver notato che l'architettura del portico nel quadro in discorso corrisponde allo stile proprio di Melozzo formatosi nell'ambiente romano, e che le basse colonne coi capitelli vigorosamente scolpiti e le superiori impostature con le piccole volte a cupola, ricordano in modo così preciso lo stile di S. Maria del Popolo in Roma; accenna, tra altro, alla carnagione delle figure chiara e fresca, come tutti i colori, anche nelle testine d'angeli in alto, al fondo del quadro con la città di Forlì in lontananza, alla luce che scende da sinistra così maestrevolmente e abilmente condotta, poi soggiunge: « Se il color chiaro, diffuso in questo quadro e il modellare del nudo ci allontanano dalle più antiche tavole del maestro, non debbono condurci però fuor di strada. La pittura a fresco aveva,

[1]) *Melozzo von Forlì*, Berlin und Stuttgart, 1886, pag. 284.

Digitized by Google

senza dubbio, prodotto in lui la tendenza ad ottenere effetti energici con un processo il più semplice, una certa durezza nella gradazione delle luci e delle ombre, e gli aveva fatto dimenticare la morbidezza dei passaggi, il delicato modellare proprio della pittura a olio. L'occhio di Melozzo che non si permetteva alcuna licenza in fatto di prospettiva lineare, era più abituato a raggiungere la vigorosa precisione dei contorni, la severa correttezza e la franca bravura del disegno. Non fa quindi meraviglia, se egli non si attenne allo – sfumato – di Leonardo e se non rimase del tutto fedele alla fine sfumatura di Piero della Francesca. Con evidente preferenza e particolare maestria sono rese invece le forme plastiche, delineati i profili architettonici e perfino cercate le difficoltà del disegno prospettico come, ad esempio, nel leggìo artisticamente composto e nel libro di preghiere, i cui fogli si svolgono per la corrente dell'aria.

« In tutti i casi, la bella pala d'altare rappresentante l'Annunciazione dev'essere considerata come un prodotto dell'ultima attività artistica del Melozzo nella sua patria, e apprezzata in modo ben diverso da quel che lo fu sino ad ora ».

Parmi giusto e doveroso udire adesso un altro giudizio.

Un articolo da me pubblicato [1]) nel 1893, provocava da un dotto e carissimo amico, nella *Nuova Antologia* del 15 ottobre di quell'anno, una risposta, di cui riproduco la parte più importante: La tavola, « veramente bella », non è di Melozzo, ma del suo allievo Marco Palmezzano, il quale « non è artista che lavori in modo eguale o che abbia uno stile costante. Nel tempo in cui sente ancora l'influsso del maestro, il Palmezzano è largo e grandioso; poi man mano pare che intisichisca, e che il suo sangue impoverito, non permetta più lo sviluppo delle sue forme. A seguire il Palmezzano passo per passo, dalle prime manifestazioni, quando

---

[1]) *Un quadro di Melozzo a Forlì*. Ivi, Tip. Mariani, 1893.

Digitized by Google

era il *caro allievo* del Melozzo, alle ultime, noi assistiamo a un continuo regresso dell'artista. Fin che la luce del maestro rimase ne' suoi occhi, così come rimane sulla retina l'impressione d'un effetto luminoso, anche se esso è da alcun tempo cessato, il Palmezzano colorì nobilmente. E bene poteva compiere la bellissima "Annunciazione", come eseguì a Matelica e in altri luoghi considerevoli opere. L'A. classifichi le opere del Palmezzano in rigoroso ordine cronologico, e troverà che la bella "Annunciazione" può appartenergli; mentre d'altra parte, se metterà a riscontro diligente le opere del Melozzo con quel quadro, sentirà che il Melozzo ha l'anima ardente, il tono forte e libero, più che dimostrino il leggiadro Gabriello in quest'ancona d'altare e la Vergine piena di grazia».

Non persuaso delle osservazioni fattemi dall'amico, replicai brevemente in *Arte e Storia*, esponendo nuove ragioni per cui credevo e credo di non esser lungi dal vero asserendo che la nobile pittura di Forlì debba essere considerata quale lavoro eseguito da Melozzo e, soltanto nelle parti accessorie, dal suo allievo.

Da quel tempo sono trascorsi già più di dieci anni e nessuno, ch'io sappia, s'è più interessato della importante questione.

Scrive dunque l'illustre critico della *Nuova Antologia* che, finchè la luce del maestro rimase negli occhi dell'allievo il Palmezzano colorì nobilmente e potè ben compiere la «bellissima Annunciazione, come eseguì a Matelica e in altri luoghi considerevoli opere». Sta bene. Vediamo dunque quali sono queste opere migliori del Palmezzano, che possono essere in qualche modo avvicinate alla pittura «bellissima», eseguita per la chiesa del Carmine, nel periodo dirò così melozziano.

Sono poche. Fra le migliori abbiamo la tavola col S. Michele nella galleria di Faenza, (nel cui portico è soltanto un ricordo dell'architettura che vediamo nell'*Annunciazione*) l'ancona in San Francesco di Matelica e, se si vuole, quella

Digitized by Google

della pinacoteca di Monaco. Queste, senza dubbio, sono le produzioni più belle dell'operoso allievo di Melozzo, ma anche a non tener conto del fatto che la prima fu dipinta nel 1497, tre anni dopo la morte del maestro, la seconda nel 1501 e quella di Monaco nel 1513, possiamo noi paragonarle ragionevolmente alla tavola della galleria forlivese? Chi conosce dette tavole non può non essere del mio parere.

Com'è noto, l'Annunciazione per la chiesa del Carmine nei primi mesi del 1491, e precisamente nel marzo [1]), era al culto; per cui è giusto supporre, come avverte anche lo Schmarsow, ch'essa sia stata ordinata e dipinta entro il 1489-91, od anche, aggiungo io, entro l'89 e il 90, se si considera che il quadro non sarà stato esposto al culto appena finito di dipingere. Quindi com'è possibile istituire confronti con opere del Palmezzano d'epoca così diversa e così lontana dal 1490?

Oggi invece che ci è dato di poter affermare con certezza che Melozzo passò gran tempo a Forlì dal 1486 al 1491, potremmo guardare alle opere del Palmezzano più prossime a questo periodo ed eseguite quindi sotto l'influsso diretto del maestro; ma anche nelle pitture condotte immediatamente prima o dopo la tavola del Carmine nulla riscontriamo che le si possa anche lontanamente paragonare. Infatti, di un'epoca di poco anteriore al 1489-90 abbiamo un polittico, nella chiesa di San Biagio a Forlì, con la Vergine in trono e santi, dipinto dal giovane Palmezzano verso il 1487-88; un polittico, nell'esecuzione del quale sono palesi gli insegnamenti di Melozzo [2]); così a Brera si trovano tre tavole dello stesso artista appartenenti molto verosimilmente al periodo che va dal 1490 al '96. In quella con la Vergine incoronata dal Redentore, con due santi inginocchiati e due angeli, l'influsso del maestro è ugualmente palese. Ma chi oserebbe sostenere che tali opere presentano

---

[1]) Cfr. la *Cronaca Albertina*, p. 240 (Bibl. com. di Forlì).

[2]) Cfr. in *Arch. stor. dell'arte* (a. VII, fasc. IV, p. 273 e segg.). E. Calzini, *Marco Palmezzano e le sue opere.*

Digitized by Google

la stessa potenza di concezione, la stessa larghezza di contorni e luminosità di colore, la stessa mano in sostanza di colui che compose e colorì la tavola del Carmine?

Pinacoteca di Forlì – *L'Annunciazione*
di Marco Palmezzano

Agli studiosi che desiderano rendersi ragione di quanto vado affermando indico de' due lavori testè ricordati le nitide riproduzioni fotografiche dei signori Alinari di Firenze.

Il semplice esame delle fotografie dei migliori lavori del Palmezzano e di quelle riproducenti le opere da lui eseguite prima o poco dopo dell'anno 1490, potrebbe parer

Digitized by Google

più che sufficiente per escludere qualsiasi termine di confronto con la tavola in discorso; tuttavia, prima di chiudere il presente articolo, piacemi istituire un altro confronto, dal

Pinacoteca di Faenza – La Madonna, S. Michele Arc. e S. Giacomo di Marco Palmezzano

quale apparisce la più luminosa prova in sostegno del mio asserto.

Poichè dunque nessun lavoro del Palmezzano, eseguito immediatamente prima o dopo della tavola del Carmine, si eleva all'altezza di questa, accostiamole per un momento una pala d'altare rappresentante lo stesso soggetto: diamo cioè

Digitized by Google

uno sguardo all'*Annunciazione* dal P. dipinta nella prima decade del Cinquecento per la chiesa dei Servi in Forlì. Si confrontino, oltre il resto, le figure di Maria e dell'arcangelo dal P. disposte allo stesso modo che nel quadro di Melozzo, e se ne tragga un giudizio.

Occorre forse fermarsi a lungo su tale prova per avvertirne la troppo grande differenza? L'arcangelo Gabriele nell'Annunciazione del Carmine è di una rara bellezza; le linee del suo volto purissimo e l'impareggiabile vaghezza delle sue ali non si riscontrano in nessuna opera del Palmezzano; ma ben si riscontrano negli angeli di Melozzo, già in Santi Apostoli di Roma; la testa della Vergine, anche tenendo conto del restauro che può averla modificata nelle tinte, è essenzialmente diversa dall'abituale tipo muliebre del Palmezzano, quasi sempre identico nelle sue sante e nelle sue madonne.

Inoltre, fra le caratteristiche dello scolaro, non va dimenticata quella, spiccatissima, dell'orecchio dal piccolo lobo staccato, mentre nelle figure di Melozzo l'orecchio ha forme assai diverse, ben proporzionate cioè e col lobo maggiormente unito. Altrettanto si dica delle estremità, secche e legnose nell'allievo oppure sciatte e mal disegnate quali si vedono appunto nella *sua* Annunciazione, chiare affusolate morbide in quelle femminili del maestro.

Nel quadro del Melozzo si osservi altresì la vita che anima il bellissimo messaggero del cielo e lo si confronti con qualsiasi altra figura ugualmente inginocchiata del Palmezzano, non escluse quelle della sua «Comunione», anch'essa a Forlì, tozze, rigide e visibilmente difettose. Ma soprattutto guardiamo alla testa della Madonna e a quella dell'arcangelo nell'uno e nell'altro quadro, e poi si dica se un artista, alla distanza di pochi anni e dopo di avere delineate figure di tanta bellezza, può aver ideate e colorite in un lavoro esprimente la stessa scena, immagini così insignificanti come quelle che si vedono nella tavola dipinta per la chiesa dei Servi, senza espressione e senza vita. Mi si potrebbe osservare tuttavia che l'Annunziata del Palmezzano appartiene

Digitized by Google

alla prima decade del secolo XVI, è vero; ma è forse giusto e ragionevole supporre che un maestro nel maggiore sviluppo della sua operosità artistica possa di tanto scadere e intristire in un periodo relativamente breve di anni? Più ragionevole a me sembra il rimanere nella mia prima impressione, avvalorata da continue e sempre più attente osservazioni sulle opere dell'uno e dell'altro pittore.

D'altra parte, se, da un lato, la citata *Cronaca Albertina* ci assicura che la cappella della chiesa del Carmine dedicata all'Annunziata fu costruita mediante l'obolo di ricchi devoti; e sappiamo, dall'altra, che fin dal 1486 il Melozzo, rimpatriato, condusse in Forlì alcuni lavori unitamente al suo *caro allievo,* non è forse giusto supporre, anche per tali considerazioni, che gli ordinatori del quadro – il quale costituiva il maggior pegno della loro devozione – si rivolgessero al grande maestro, dai contemporanei proclamato *pittore incomparabile,* piuttosto che al giovane suo discepolo?

Il quadro del Carmine – qui non v'ha dubbio – non si può assegnare agli ultimi anni del secolo XV, nè, tanto meno, ai primi del Cinquecento, all'epoca voglio dire della bella tavola di Faenza o di quella di Matelica, entrambe dipinte dal Palmezzano nel suo più bel periodo. Non conoscendo quindi nessun altro lavoro di questo artista da potergli paragonare, dovremmo forse pensare che la tavola del Carmine stia da sola, fra i tanti lavori del Palmezzano, come sulla cima di una parabola gloriosa, di cui non si conoscono le vicende dell'ascensione e del decadimento?

Concludendo, credo di poter ripetere che, per me, e non per me soltanto, la bellissima *Annunciazione* rappresenta l'opera del grande maestro e dell'allievo insieme, ma più assai di quello che di questo, sia per la semplicità grandiosa della composizione che per la singolare bellezza delle due figure, sia infine per quella armonia e quello spirito, che non ci è dato ravvisare in nessuna delle numerose, ma non sempre belle opere del mite e nobile Palmezzano.

E. CALZINI.

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI CELLINIANI

Le vicende dei lavori iniziati, e mai compiuti, da Benvenuto Cellini pel coro di S. Maria del Fiore sono in parte note, perchè egli stesso ne parlò nell'autobiografia, e perchè si collegano alla fiera inimicizia che tenne divisi per tutta la vita il grande artista e il suo emulo Bandinelli. Fu anzi certo quest'implacabile rivalità una delle cause che il progetto di quei lavori si trascinasse senza frutto per vent'anni – dal 1549 al 1570 – e che il Cellini, quando lo colse la morte, ne avesse appena allestito qualche informe modello. Del 1549 (10 aprile) è una lettera dove il Bandinelli lamentava che il Cellini si andasse vantando d'aver avuto metà della commissione per ' le opere del coro '[1]); del 1570 (20 settembre e sgg.) son due memoriali del Cellini ai Soprassindachi, ove si doleva che ' anche ai mezzi rilievi che vanno intorno al Coro ', come ad altri lavori, l'amministrazione dell'Opera non avesse dato tutto l'aiuto che avrebbe potuto dare [2]). Entro questi due termini di tempo sta una serie di documenti non agevolmente conciliabili e di non conformi testimonianze, come suol sempre avvenire, quando le passioni siano accese, e i contendenti senza soverchi scrupoli di sincerità. Soltanto così si riesce a comprendere come il Bandinelli, che si dichiarava prima pronto a tutto, anche a dividere con Benvenuto i lavori del Duomo, pur di non

---

[1]) *Lettere pittoriche* (Roma, 1754), I, 56-57: già citata da O. Bacci, nel testo critico della *Vita* (Firenze, 1901), n. a p. 400. Alle dotte illustrazioni del Bacci molto dobbiamo in questo scritto, come chiunque studii il Cellini. E così al Plon, *B. Cellini orfèvre médailleur, sculpteur*, Paris, 1883, pp. 230-33. Ma questi, volendo tener distinti i lavori pel coro da quelli pei pergami, non ha potuto esporne le vicende secondo il loro vero ordine; e non ha tenuto conto di tutti i documenti sparsi nel terzo volume del Tassi.

[2]) Tassi, III: *Ricordi, prose e poesie* ecc., pag. 195-9; 216.

Digitized by Google

'aver a guerreggiare' con lui, avvertisse poi abilmente il maggiordomo del Granduca che Benvenuto era 'molto più atto a rinettare simili storie che a farle da sè'; che le sue figure erano piene d'errori, e che infine se 'queste storie' non le faceva 'un valente disegnatore', 'la Chiesa e questa età farebbero bruttissima memoria' [1]). Del pari, dopo che Benvenuto ci è stato rappresentato tutto intento a sottrarre il lavoro all'emulo, non si sa prestar troppa fede alla riluttanza e al disdegno con che egli dice d'aver accolto, intorno al '56, l'invito del Duca ad assumersi per intero quel lavoro: 'Il Duca mi fecie intendere per M.r Lelio Torello suo aulditore, che voleva che io facessi certe storie di basso rilievo di bronzo intorno al coro di S.a Maria del Fiore; et per essere il detto coro inpresa del Bandinello, io non volevo arricchire le sue operaccie con le fatiche mie...; ma umanamente sempre dicevo al Duca, che io farei tutto quello che mi comandassi s.a e.a j.; di modo che s.a e.a commesse agli operai di S.ta Maria del Fiore che fussino d'accordo meco, et che s.a e.a mi darebbe solo la mia provisione delli dugento scudi l'anno, et che a ogni altra cosa voleva che i detti operai sopperissino di quello della ditta Opera' [2]). Agli Operai, che avevan dunque dal Duca un esplicito mandato, il Cellini dimostrò allora 'che tante storie di bronzo sariano di una grandissima spesa, la quale si era tutta gittata via', essendo 'quel'hordine di coro' 'tutto scorretto'; che era meglio il Duca gli 'lasciassi fare la porta di mezzo di S.ta Maria del Fiore', obbligandosi egli a farla 'meglio di quella che è più bella delle porte di S.n Giovanni'. E agli Operai piacque anzi il cambio: non così al Duca che si mostrò indignato con Benvenuto. Cercò allora questi di addolcirlo, 'con dirgli che se a s.a e. j. non piaceva che e' si facessi quella porta, che egli era di necessità il fare a quel coro dua pergami, et che quegli sarebbono due grande opere....' e che egli vi avrebbe fatto 'una gran quantità di storie di bronzo, di basso rilievo, con molti hornamenti' [3]). Ma anche il Bandinelli,

[1]) *Lettere pittoriche* cit., I, pag. 74-5.
[2]) *Vita,* ediz. Bacci, pag. 398.
[3]) Ibid., pag. 400.

Digitized by Google

secondo ci ragguaglia il Vasari, già avanti il '49, quando lavorava nel Duomo, 'considerava' di farvi, tra altro, 'molte statue e storie di marmo e di bronzo, nell'altare maggiore e intorno al coro, ed ancora in due pergami che dovevano essere di marmo nel coro'; e 'nelle facce dei basamenti di tutta quella opera', particolarmente, aveva in animo di scolpire 'insino al numero di ventuna storie, tutte del Testamento Vecchio' [1]). Lo stesso disegno di Benvenuto, come si vede, per il proposito di collegare in un unico corpo architettonico i pergami e il coro; ed anche, come vedremo fra poco, per l'inspirazione dei bassorilievi. Ma invano il Bandinelli, in una lettera indirizzata, secondo il Bottari, a Jacopo Guidi, sollecitava l'ordinazione di quei pergami [2]). Era il tempo in che il Duca non dissimulava le sue preferenze per il rivale, così da rendere Baccio 'strano e fastidioso' [3]); e la questione fu perciò risolta in favore del Cellini. Infatti il 21 luglio 1556 Lelio Torelli, assestando, con una complessa operazione finanziaria, i conti del 'Perseo', e confermando al Cellini, in nome del Duca, la provvisione dei duecento scudi, gli faceva obbligo di eseguire 'il pergamo del coro in S. Maria del Fiore, cioè l'uno di essi' [4]).

Come, malgrado questa regolare scrittura, dopo sette anni, cioè nel 1563, le cose fossero ancora allo stesso punto, non può far meraviglia, se si pensi alla singolare indisciplina dell'operosità artistica del Cellini, e ai casi non certo ordinarii da che fu agitata in quegli anni la sua vita, già sempre così inquieta e avventurosa [5]).

Alla ripresa delle trattative, avvenuta a punto nel 1563, si riferiscono i nuovi documenti che pubblichiamo. Pare che nel febbraio di quell'anno fosse tolta al Cellini la provvisione. [6]). Di

---

[1]) Vasari, *Vite,* ediz. Milanesi, VI, 176; 179.

[2]) *Lettere pittoriche* cit., I, 76; cfr. Plon, op. cit., 234.

[3]) Vasari, *Vite,* VI, 185.

[4]) Tassi, III, 69.

[5]) Basta rimandare alla nota del Bacci, p. 401.

[6]) Tassi, III, 160.

Digitized by Google

qui nuove suppliche e promesse e proteste, che anche questa volta commossero il Duca. 'Comincisi il dì primo di giugno, e vadasi seguitando di mano in mano' [1]), scrisse egli su una di tali suppliche. E Benvenuto, grato al suo signore che gli 'avesse ricominciato a dare' i suoi 'soliti salarii', mise mano 'al quadro d'Adamo', che doveva essere il soggetto d'uno di quei bassorilievi corali [2]). In agosto aveva condotto la 'detta storia' 'di già molto innanzi': ma non senza contrasti, per parte dell'amministrazione dell'Opera, che non gli concedeva lavoranti di suo genio [3]). Più aspro pare diventasse il dissidio nell'ottobre. 'Volendo lavorar di cera' era necessario 'aver del fuoco'; ma il provveditore gli aveva negato alcune some di carbone, col pretesto del non aver commissione dal Duca. Così, sarebbe stato assai men disagevole e dispendioso, per il progresso del lavoro, avere 'una stanza nell'Opera': ma anche questa gli era stato negata 'per qualche diversa occasione d'invidia' [4]). Contrariato da queste opposizioni, Benvenuto, e non volendo infastidire per ogni minuzia il Duca, gli proponeva 'di dar commissione al Rev.^{do} Prior degli Innocenti', cioè al Borghini, a cui egli potesse mostrare 'ora per ora tutti i *suoi* bisogni iusti e ragionevoli' [5]). Cosimo, che ormai lo conosceva assai bene, faceva scrivere dal suo segretario su questa lettera di lagnanze: 'Il provveditore dell'Opera l'accomodi di quelle cose che son necessarie acciocchè possa lavorare e non abbi scusa'. Ma le scuse tornavano presto in campo: e questa volta, oltre la mancanza dei mezzi necessari all'opera, Benvenuto adduceva anche certa sua infermità, scusandosi presso il Borghini, del quale egli stesso, come abbiam visto, aveva chiesto l'intervento nella questione [6]).

Fra tanti indugi e pretesti, non è da stupire che l'ammini-

---

[1]) Tassi, III, 352. Questo rescritto andò smarrito: Ibid., pag. 124 sg.
[2]) Così in una sua lettera del 13 luglio: Tassi, III, 124.
[3]) Tassi, III, 351.
[4]) Tassi, III, 354.
[5]) Tassi, III, 355.
[6]) La lettera è del 13 aprile 1564: cfr. Tassi, III, 356.

Digitized by Google

strazione dell'Opera finisse con lo stancarsi, e alla fine dell'anno sospendesse all'artista ogni sovvenzione. E non è neppure da stupire che Benvenuto mandasse un'altra supplica al Duca. Questo è il primo dei documenti inediti [1]) i quali ritrovano, ci pare, nei fatti esposti, sufficiente illustrazione.

[I]

Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} S.^{or} Duca patron mio sempre osser.^{mo}

Havendomi dato a ffare V. E. I. quei bassi rilievi, che vanno intorno al choro per la parte di fuora; e, io molto volentieri per servirla havendo trovato tutti e'piú facili modi per condurre una cotal grande opera; e, trovandomi data la commissione all'Opera di S.^{ta} Maria del fiore, che per ordine di V. E. I. quella mi dovessi provedere di tutto quello mi faceva di bisogno per una così grande impresa, subito detti la mia domanda al proveditore di d. Opera, quale mi providde di una piccola parte a quello mi faceva di bisogno, e questo fu una pietra grande quanto il vano de' bassi rilievi, incavata e lavorata e condottela a casa mia. Da poi mi provedde di cera, et di sevo abastanza per una delle dette historie; e, dove harei hauto bisogno di quattro buoni lavoranti, che mi havessino aiutato condurre a' mia dì una così grande opera, solo mi fu pagato un manovale a s. 15 il giorno, e non altro. [2])

---

[1]) Gli originali, dalle 'Carte Gargani', della Biblioteca Nazionale di Firenze, dove li ritrovammo, il cav. Baccini ed io, mentre esaminavamo insieme per ragioni d'ufficio quel fondo, sono passati ora, per opportuno provvedimento del mio buon Bibliotecario Podestà, nella nota cassetta Palatina di *Carte autografe di B. C. ed altre a lui appartenenti*.

[2]) Nella lettera già ricordata del 21 agosto 1563 (Tassi, III, 351) aveva scritto: 'Sappi Vostra Eccellenza come il dì primo del mese di agosto mi fu mandata la pietra la quale io aveva domandata per farvi il bassorilievo della Storia che sa Vostra Eccellenza; e perchè io avevo

Digitized by Google

Hora considerate voi, sanctiss.° mio S.re, perché havete più cognitione che quelli proprii che operano, come tal cosa era conveniente. Nè anche per questo manchai di affaticarmi piú là che il possibile, sempre per mostrarle la verità del mio buon cuore quanto è stato volentieri a servirla: di modo che havevo condotto uno dei detti bassi rilievi, il più difficile e il più ricco di figure, vicino alla fine per gittarsi di bronzo: da poi veduto fermare le mie provisione, e toltomi il manovale, nè vedendo piú di poter lavorare, lasciai tale opera così inperfetta. Hora, S.or mio, l'Opera sopradetta mi domanda 96 ducati [1]), che dice haverli spesi per mio ordine: io mai non ho toccho denari, né mi occorre dir altro a un giustiss.° Principe, se non raccomandarli le mie ragione, quali meglio d'ogni altri le conosce [2]).

Su l'istanza del suo protetto, il Duca scrisse 'gli Operai informino'; e due degli Operai, il provveditore e il cancelliere,

---

avuto la cera e il sevo e la trementina, subito cominciai la detta Storia, la quale io ho digià molto innanzi; e perchè io avevo domandato un lavorante, come sa V. E. I., il Provveditore mi volse dare uno di quei sua, scarpellini, dei quali io non mi sarei servito di nulla al mondo..., così io presi per migliore spediente chiedere solamente un manovale, il quale io pattuii a quindici soldi il giorno, e di questo io mi servo per maneggiare e comporre la cera....'.

[1]) La domanda di risarcimento fu rinnovata anche più tardi: 'Ancora è stato riportato avanti alli detti Operai che io sono debitore di scudi novantasei.... Ora avendo fatto intendere alli Signori Operai come io non ho mai tocco lor danari, e che i lor Ministri gli hanno pagati per le sopraddette cause, loro mi hanno fatto intendere che non hanno che fare, ma che tutto depende da Vostra Eccellenza....': cfr. la supplica al Princ. Francesco (19 ag. 1567) in Tassi, III, 154.

[2]) La supplica è, come si vede, senza data: ma anche a non considerare l'intima connessione in che si mostra colla lettera seguente, datata del 26 dic. 1564, è da notare che nel registro donde furono strappati, i due originali avevano e ancora serbano l'uno il n. 119 e l'altro il 118: facevano dunque parte dello stesso incartamento.

Digitized by Google

adempiendo quest'ordine, andarono a fare una piccola inquisizione nella bottega di Benvenuto, stendendone poi il secondo una specie di relazione che qui viene a luce.

[II]

Ill.^mo^ et Ecc.^mo^ S.^or^ Unico padron mio osserv.^mo^

Per obedire a quello che V. E. Ill.^a^ mi comandò circa le cose di Benvenuto Cellini, andamo il proveditor de l'Opera et io per vedere a che termine si ritrovava l'historia del nascimento di Adamo, che si doveva fare per dare principio alle molte che si haranno a mettere intorno al Choro di S.^ta^ Maria del Fiore, sicome gli fu ordinato da S. E. Ill.^a^, et trovamo che haveva cominciato a imporre nel cavo d'una gran pietra nella quale si harebbono a gittar li bronzi o vero metalli delle historie, la quale con suo ordine gli havevamo 18 mesi sono incirca fatta condurre a casa sua. Haveva, com'è detto, imposto alcune figure di cera le quali eran meno che abbozzate. Et parendoci che la cosa fussi apena cominciata et che un manovale ch'egli ha tenuto pagato da l'Opera a un giulio il dì per così lungo spatio di tempo havessi servito a poco per tal lavoro, saremo stati d'animo licentiar detto manovale, ma ci ritenemo dicendoci Benvenuto che haveva consumato assai tempo per servizio di V. E.

Entramo di poi con destro modo a ragionar delli perghami del choro et lo ricercamo ci dicessi in quanto tempo gli darebbe finiti quando V. E. si contentassi che e' vi mettessi mano; sopra di che li discorsi furon lunghi et li concetti altissimi, onde lo preghai mettessi con brevità in carta quanto intorno a ciò li occorreva. Il che dipoi fece, sicome la vedrà per l'incluso suo scritto, nel quale la potrà considerare la quantità et qualità degli huomini che egli chiede, la spesa et altri suoi bisogni, et sopra di ciò deliberarà quanto gli piacerà. Et perchè di questa medesima impresa ne parlai altra volta con S. E. Ill.^ma^ quando Benvenuto cercava di

Digitized by Google

havere una provisione da l'Opera dove non era la commodità del dargnene, sopra di che ne fu dato ordine allo spedalingo degli Innocenti come luogo tenente di S. E. I. nella accademia di questi Virtuosi [1]), il quale con ordine di quella si stabilì detta sua provisione et si ragionò assai di tale impresa; imperò mi è parso farne consapevole V. E. I. acciò con più sua sadisfactione et manco tedio possa pigliare resolutione di quello più li piacerà.

Apresso interroghai detto Benvenuto sicome La mi comandò, che se e' pigliava a far li pergami in un tempo determinato et poi non gli finissi, se e' voleva perder il fatto et rendere quanto havessi ricevuto; et rispondendo egli che sì, gli soggiunsi che e' saria necessario un buon mallevadore, perchè risguardando il fatto sin qui de l'historia del Adamo, et il tempo consumato, bisognerebbe che e' trovassi chi gli facessi un sopratieni alla vita sua per 30 o 40 anni almeno.

Intanto La vedrà lo scritto suo et ci comanderà quello deviamo far sopra tale impresa, se però gli occorrerà di presente cosa alcuna. Et piacendo a V. E. I. che e' si faccia far quell'altro pergametto di legname a corrispondenza de l'altro che quella ordinò per detto coro, acciochè quello arco che si conduce rincontro a l'altro non resti vacuo, si farà quanto prima, aciocchè la chiesa possa fare li suoi servizi in quelle celebrazioni dove li pergami bisognano; et si farà sul modello de l'altro che fu il disegno di Benvenuto [2]), et potranno

---

[1]) L' Accademia del Disegno.

[2]) In una supplica presentata il 19 agosto 1567 al principe Francesco ricordava come il Duca gli avesse fatto fare ' tre modelletti differenziati l'uno dall'altro, dei quali Sua Ecc. ne prese uno di quelli, sotto il quale ordine si fece quelli dua di legno, che oggi sono in coro, ma sono solamente le ossature di tale opera, perchè l'opera secondo il modello è ricchissima di storie, figure e di molti difficilissimi ornamenti ' : (Tassi, III, 153). Lo stesso, quasi, ripeteva, nel memoriale presentato ai Soprassindachi il 20 settembre 1570 (Tassi, III, 195). Pare dunque che la proposta fatta qui dagli Operai fosse accolta da Cosimo.

Digitized by Google

aspettare li piú belli i quali non si posson condurre senza qualche dilation di tempo.

L'altro che è fatto costò 25 ducati, et tanto costerà questo et quando si haranno a levare se ne caverà la metà almeno delli legnami vi sono; et intanto il choro si vedrà senza sproportione. Et di tutto si eseguirà quanto da V. E. I. ne sarà comandato. Et a quella quanto posso il più mi offero et humiliss.te mi inchino.

Di Firenze, il dì 26 di Dicembre 1564.

Di V. E. Ill.ma

Humilissimo et obligatissimo servo
Carlo Gherardi da Pist.a, cancelliere de l'Opera.

Allo Ill.mo et Ecc.mo S.or il S.or Principe di Firenze et di Siena unico S.or et padrone mio osserv.mo

A Pisa.

'L'historia del nascimento d'Adamo' (un gruppo d'Adamo ed Eva aveva scolpito per lo stesso coro il Bandinelli) era dunque ancor allora, dopo tanti anni, 'appena incominciata'. Ma assai più stavano a cuore dei due «delegati» e, verisimilmente, del Duca, i pergami. Intorno ai quali Benvenuto, interpellato, aveva esposto concetti che erano parsi 'altissimi' ai suoi interlocutori. Tanto alti che preferirono consigliargli di 'metterli con brevità in carta'. E fu consiglio utile, perchè quella scrittura, che è un po' memoriale artistico e un po' preventivo di spesa, ci è rimasta. E segue qui:

[III]

Per fare li dua pergami di S.ta Mar.ia del fiore

Havendo ben considerato et ricerco il modo di fare li dua pergami per il coro di S.ta Mar.a del fiore; e perché e' non si può far nulla che prima non si ragioni del tempo che l'homo vol pigliare a farli.

Digitized by Google

El tempo che si piglia per far li dua pergami vole esser cinque anni al manco, e volendone fare un solo, non si può fare in manco di tre anni.

Le opere di marmo che vanno ne' detti pergami sono queste: ciò è in ciascuno pergamo vanno dieci puttini di dua braccia l'uno di gran rilievo, come se tondi si facessino, et tutto lavorato il lavoro del quadro di vari intagli, et sotto a ciascun pergamo vanno quattro capricorni tondi di tutto rilievo di dua braccia et un terzo l'uno o piú, et quattro corni di dovitia pieni di frutte e fogliami, con quattro cherubini di bella grandezza. Tutta questa opera di marmo facendo noi i modelli di terra della propria grandezza, et facendoli lavorare alla presentia nostra, troviamo homini suffitienti che ci promettono farli per trecento scudi l'uno dei pergami, ciò è le cose sopradette, qual sono queste, dando loro il marmo, e non ci havendo a mettere altro che le fatiche loro, sono i deci puttini, e' quattro capricorni, e' quattro corni di dovitia et i quattro cherubini. Questo è il guarnimento di uno de i pergami, qual troviamo chi ce lo fa per il sopradetto prezzo delli trecento scudi, et non si ha da pensare ad altro che dar loro i marmi.

I quadri delle hystorie di bronzo che vanno ne' sopradetti pergami, queste sono otto per ciascun pergamo [1]), le quale sono quattro grande d'un braccio et mezzo incirca, che dua sono un braccio et mezzo per ogni verso, et le altre strette quasi per metà. A queste si domanda tre lavoranti che a otto scudi il mese l'uno ci sieno pagati ogni settimana quel errato che li tocca per il detto prezzo, mantenendoci pure il manovale che ci è stato pagato insino adesso, ciò è un manovale continuo con tutte le spese necessarie che ci bisognano.

---

[1]) Anche nel 1556, quando il Duca lo aveva pregato di sottoporgli alcuni modelli, ne aveva fatto uno ' a otto facce, con molto maggiore studio che non aveva fatto gli altri '; e *gli* pareva che ' e' fussi molto più comodo al servitio che gli aveva affare ': (*Vita,* ediz. Bacci, pag. 400).

Digitized by Google

La spesa di tutti a dua i pergami sarebbe trecento ducati nel uno de i marmi, che sono in tutti a dua secento ducati, et la spesa di tre lavoranti per cinque anni sono mille cinquecento scudi incirca: di mo' che tutta questa prima spesa importante che aparisce, si è la somma di dua mila cento scudi, che havendo considerato con tutte le altre spese che ci possono andare, non passeranno di troppo la somma di dua mila cinquecento scudi; e finito che e' sia detta opera, domandiamo che e' si facci stimare, e della detta stima si traghi tutte le spese, et quel restante da quelle spese in su debbe esser nostro come maestri et fattori di tal cosa, e quel più et manco che parrà a S. E. Ill.ma, che quando nulla non ci dessi, sempre ci chiamiamo satisfatti e pagati, non ci mancando mai della sua buona gratia; nè mai s'intenda che in questi conti si ragioni della provisione nostra delli dugento scudi, la qual provisione d'accordo convenimmo con S. E. Ill.ma in el principio ch' io la venni a servire, che hora mai sono incirca a venti anni, sotto il quale servitio sono stato piú volentieri che di papi imperatori et Re che io ho serviti, per esser questa la patria mia, la quale il mio prencipe et lei io tanto amo.

Havendo considerato per la sperienzia che ci si mostra che alcuni di questi che operano havendo il benigno orechio di S. E. I., hanno dato alcune cose tale come allo incanto: a questo vi preghiamo che volendosi servire di noi e' non ci sia fatto una tal cosa che più presto ci contentiamo di non lavorar mai, perchè cosí non si è mai usato in questa honorata e gloriosa squola, sí bene si è usato il fare a gara di chi meglio opera, e non per chi manco prezzo le faccia. Et siene exemplo le belle porte del bel tempio di S.to Giovanni, che i nostri bassi rilievi noi promettiamo non tanto agiungere a quelli, anzi trapassarli, non ci essendo mancato delle sopra dette commodità.

Benvenuto Cellini scultore di S.a Ec. Ill.ma

Digitized by Google

Il breve memoriale è in tutto celliniano; e non c'è proprio bisogno di richiamare alla mente degli studiosi del grande scrittore i luoghi delle sue opere, in che sono espressi gli stessi pensieri, e collo stesso spirito. Soprattutto l'idea dell'antica e ormai scaduta dignità degli artisti gli stava sempre fitta nella mente. Anche alla Duchessa, una volta, in una di quelle loro spesso vivaci discussioni, si era sforzato di far comprendere ' come la lor nobilissima scuola i loro antichi l'avevano fatta cosí virtuosissima, solo per far fare aggara tutti i virtuosi nella lor professione; et in quel virtuoso modo ei s'era fatto la mirabil Cupola, et le bellissime porte di S.to Giovanni ' [1]). Le porte del Battistero: ecco uno de' suoi maggiori orgogli di Fiorentino e dei suoi maggiori tormenti d'artista. Riconosceva che esse ' non hanno pari al mondo ' [2]); ma pur tratto tratto, nella baldanzosa sicurezza del suo genio, sentiva in sè la virtù d'eguagliarle: qui, nel memoriale, coi bassorilievi dei pergami, come, anni prima, colle vagheggiate porte del Duomo [3]). All'esecuzione di questo grande disegno si era opposta la volontà del Duca: ma per i pergami mancò all'artista la forza di portarli a compimento; e invano egli tentò di rigettarne la colpa sull'Opera del Duomo, sullo stesso Cosimo « che gli aveva levato lo stipendio ». A piè della lettera nella quale aveva esposto queste sue ragioni di rammarico, fu scritto dalla Segreteria medicea: ' non avendo finito i Pergami, non accade altro ' [4]); nè migliore accoglienza trovarono gli stessi lamenti, indirizzati tre anni dopo ai soprassindachi [5]). L'ultima pubblica menzione di quei lavori è del '71: il bassorilievo pel Coro, che Benvenuto assicurava d'aver condotto ' quasi che alla fine ', così da poterlo ' gittare di bronzo ' [6]), era diventato una semplice

---

[1]) *Vita,* ediz. Bacci, pag. 402 e n.

[2]) *I trattati dell'oreficeria e della scultura,* edizione Milanesi, Firenze, 1857, pag. 83.

[3]) Oltre il già citato luogo della *Vita,* pag. 399, cfr. Tassi, III, 216.

[4]) Tassi, III, 155.

[5]) Tassi, III, 192 sg; 203 sg.

[6]) Tassi, III, 154.

Digitized by Google

'bozza di bassorilievo di cera, in un quadro di pietra morta, di Adamo ed Eva', e dell'opera che avrebbe dovuto emulare le porte del Ghiberti non eran restati che 'due o tre modellini.... di cartone'; e l'una e gli altri non potevano più esser chiamati a vita, perchè questa menzione è consegnata nell'inventario [1]) fatto il 16 febbraio 1571 nella casa dove tre giorni avanti si eran fermati lo spirito e la mano del grande artista.

F. PINTOR.

---

[1]) Ai nn. 290 e 295: cfr. TASSI, III, 257; e PLON, op. cit., 232-3.

Digitized by Google

UN PRESUNTO QUADRO DEL CORREGGIO

Nel corso di alcune ricerche fra le carte Farnesiane, conservate nel grande archivio di Napoli, ho ritrovato alcuni documenti, che ci danno notizia di un quadro, fin'ora affatto ignorato, di soggetto analogo al « Trionfo della Virtù » del Correggio, che si ammira nel museo del Louvre, e di cui esiste una copia, incompiuta, nella galleria Doria-Pamphili di Roma. Sorge qui spontaneo il dubbio che il quadro, di cui ci danno notizia i nostri documenti, possa identificarsi coll'originale del « Trionfo della Virtù » di Parigi, o colla copia di Roma. Ma dalla descrizione che troviamo nel secondo de' documenti da me prodotti, viene esclusa assolutamente qualunque ipotesi di questo genere: difatti tanto il quadro del Louvre quanto quello della galleria Doria-Pamphili sono di forma rettangolare, mentre quello descritto dal nostro documento è di forma quadrata, e presenta inoltre la figura di un cavallo, che non si riscontra nè nell'originale, nè nella copia della tela del Correggio.

CORREGGIO (?) *Allegoria*
(Roma - Galleria Doria-Pamphili)

Ora, da'documenti qui pubblicati, rileviamo che il nostro quadro apparteneva nel 1717 all'abbate Taia, nunzio pontificio a

Digitized by Google

Firenze, e che questi, sul punto di abbandonare la sua residenza, se ne voleva disfare per il prezzo di 450 scudi; come pure sappiamo che il quadro era desiderato dal conte Schianteschi di Parma, che aveva avviato delle trattative di compera per mezzo di un tale Niccolò Antinori di Pisa. Notevole è infine la notizia della controversia, che si agitava sull'autenticità, o meno, del quadro stesso, controversia basata esclusivamente sull' esame de'caratteri intrinseci dell'opera medesima.

Un' ipotesi, che a me pare ingegnosa ed acuta, è avanzata sull'argomento dal padre Resta, religioso di S. Filippo Neri, nella relazione, che forma l'ultimo de'tre documenti che diamo in appendice. In questa relazione, scritta sullo scorcio del Seicento, il Resta sostiene che la disputata tela sia lavoro originale del Correggio; e che fosse opera, fatta in pochissimo tempo dall'artista, nell'anno 1530, per adornare l'arco trionfale, innalzato in Mantova in occasione del passaggio per questa città dell'imperatore Carlo V, reduce dall'incoronazione di Bologna.

Quanto dice il Resta non è certo che un' induzione; ma un' induzione avvalorata da ragionamenti e da osservazioni tali che non possono non colpire vivamente, e che fanno pensare che il buon secentista potrebbe aver anche ragione. Tanto più dunque appare deplorevole ed inesplicabile la scomparsa di questa tela, e tanto più legittimo è l'augurio che un caso fortunato possa ridonarla agli amatori dell'Arte.

EMILIO ROBIONY.

I [1])

Lettera di Niccolò Antinori al conte Schianteschi di Parma per annunziargli d'aver ricevuto le informazioni chiestegli intorno ad un quadro supposto del Correggio.

Ill.^{mo} Sig.^{re} mio Pron Col.^{mo},

A fine di render ben servita V. S. Ill.^{ma} delle notizie più sincere intorno al consaputo quadro supposto del Correggio, senza che apparisse che potessero desiderarsi di costà, ne scrissi ad un Religioso, mio

[1]) Originale in Archivio di Stato in Napoli. Carte Farnesiane, fascio 125.

Digitized by Google

confidente e familiare insieme della Casa di Ms.re Nunzio, in forma da far credere che fussi io per attendere a d.o Quadro; ed avendo ricevuta da esso la risposta con una relazione, o istoria riguardante il Quadro sud.o, trasmetto tutto a V. S. Ill.ma: e per dirle sinceramente il mio sentimento, il maggior pregio in oggi del detto Quadro credo sia per esser quello che V. S. Ill.ma si sia presa l'incomodo di leggere la d.a relazione, piena di cose, che possono essere e non essere intorno all'Autore del medesimo. Resta che ella si degni frequentarmi l'onore de suoi comandi, ai quali anderà sempre incontro la mia riverente ed obbligata osservanza, e divotissim.o mi rassegno.

Di V. S. Ill.ma

Pisa 26 Aprile 1717.

Devot.mo Obblig.mo Serv.re Vero
NICCOLÒ ANTINORI.

s.r Conte Dom.co Schianteschi (Parma).

II [1])

L'abbate Venturini scrive all'Antinori, dandogli notizia del quadro supposto del Correggio, ed informandolo del prezzo che ne pretendeva il detentore del medesimo.

Ill.mo e' Clar.mo Sig.re Sig.r e Pron Col.mo,

Nel ricercare le notizie da V. S. Ill.ma e Clar.ma incaricatemi intorno al Quadro, esistente appresso il Sig.re Abbate Taia, preteso del Correggio, ho sentito che sia stato veduto da molti Pittori, e tra gli altri dal nostro famosissimo Sig.r Gabiani, a cui sarà meglio faccia ella ricorso per avere un accertato giudizio circa la perfezione et origine del medesimo, che, come professore peritissimo, potrà in ciò renderla, con più sicurezza, servita; mentre ne pure il Sig.r Abb.e sud.o ha alcuna tradizione certa che sia di tal Autore; ma solo ne tiene un giudizio formatone dal Pre Resta, di poco mancato in Roma, dove faceva figura del primo intendente di Pitture; qual giudizio, posto in scritto, asseverantemente lo ferma per opera del Correggio, e per comprova ne adduce molte ragioni e circostanze, che si ricavano da esso quadro. Stimo però che il Gabiani sia di differente parere; e perchè possa sodisfarsi ancora sopra tal giudizio, gliene mando copia, cavata da me

[1]) Originale in Archivio di Stato. Carte Farnesiane; fascio 125.

Digitized by Google

dall' originale di esso Pre Resta, a me ben cognito. Detto quadro poi è di altezza braccìa due nostre, e di uguale larghezza, dipinto in tela ordinaria assai ben grossa e rada, e di presente riportato in tela più sottile e fitta; de patimenti ne ha sofferti più d'uno, tutti però, a riserva di alcuni in una mano, fuori delle figure e carnaggioni. Ma di presente sono ristaurati, benchè con non molta diligenza; contiene poi detto quadro la Giustizia distributiva con le quattro Virtù cardinali. La prima rappresentata in una Donna, appoggiata ad un globo terrestre, con un compasso nella destra, in atto di misurare con quello d.° Globo; le altre poi figurate in un'altra donna a dirimpetto, che siede sopra un Leone, e tiene nella destra una spada, e nella sinistra un freno, trovandosi al disopra di d.ª donna un Cavallo. Il prezzo ultimo che ne pretende d.° Sig.r Abbate, essendosi meco espresso di non lasciarlo a meno, è di scudi quattrocentocinquanta. Io per altro credo che, quando ancora fosse tale, quale se lo stima, se vedesse il danaro, che fosse per darlo per quattrocento, stante la sua imminente partenza. Ciò è quanto posso riferire a V. S. Ill.ma e Claris.ma, in adempimento de suoi stimatissimi cenni e nell'angustia di tempo, in cui mi trovo per dover assistere ad un moribondo. Può esser che il mio scarso talento non mi habbia permesso di servirla in conformità del suo desiderio: ma creda che non ho mancato di tutta l'attenzione per farlo, sia per corrispondere in qualche parte al molto che le devo, sia per darle campo di continuarmi l'onore de suoi stimatissimi comandi, e con farle umilissima riverenza resto

Di V. S. Ill.ma e Clar.ma

Firenze adi 17 Aprile 1717.

Umil.mo Dev.mo et Obb.mo Ser.re

D. Ferdinando Venturini.

III [1])

Copia della relazione fatta dal Pre Resta, religioso di S. Filippo Neri in Roma, di Nazione Nobile Milanese, intendentiss.mo di riconoscere pitture [2]).

La Temperanza e Giustizia distributiva, dipinte in tela grossa e di forma quadrata, mostratami dal Sig.r Canonico Taia, a mio fermo cre-

1) Copia della relazione del padre Resta di mano dell'abbate Venturini in Archivio di Stato in Napoli. Carte Farnesiane, fascio 125.

2) Il sommario è del Venturini.

Digitized by Google

dere, sono da me stimate originali di M.° d'Antonio da Correggio: non già per Quadro da godere da vicino, sotto l'occhio, con i suoi ultimi soliti finimenti, ma da vedere in qualche distanza. Et il mio intrepido parere, per quanto si puol congetturare in antiquis, è che sia uno de pezzi di quadri, che composero un Arco trionfale per il repasso da Mantova di Carlo V, coronato l'anno 1530 in Bologna. So d'aver letto che il Duca Federico primo, accompagnato che hebbe l'Imperatore a S. Petronio per la funzione, di consenso di S. M. Cesarea partì per Mantova a preparare il ricevimento. Già haveva nell'impiego gli Artefici, quali andò a sollecitarli con la presenza.

La figura quadrata, non frequentemente usitata in quadri assoluti, mostra relazione di parte ad un tutto maggiore. La qualità della tela grossa mostra d'esser una porzione di machina. Le Virtù espresse, massime della Giustizia, distribuente a misura di compasso li honori e le parti del mondo, si mostrano addattate al supremo dominio Imperiale. La facilità di finir alla prima le Carni, e lasciare così risoluti i panni, mostrano la velocità con che bisognò che si conformasse anco il Correggio, per altro amante di condur le cose al più conveniente termine del suo perfettissimo gusto. Bastò nulladimeno al fine, cui doveva servire quella pittura, d'esprimervi il suo proprio carattere, che in quelle pennellate andanti, e lasciate nella sua purità d'impasto, io vi ho letto, benchè uniformiter diformiter, tutti i caratteri veri del medesimo Correggio.

Era allora il Correggio, come nato nel 1492, in età di 38 anni, fine di quell'età, che spirò di lì a quattro anni, nè allora pensava ad altro che alla Cupola del Duomo, in quell'anno intrapresa; perciò si deve considerare questo pezzo per reliquia di un tanto Pittore, che di quel tempo pochi altri quadri mobili fece più in vita sua. Si deve anco riflettere che, trovandosi in quelle tumultuarie angustie di tempo per tal apparato, non senz'arte elesse di fare queste due virtù, perchè, avendole già fatte altra volta di simili, non avea bisogno di altro studio che della propria memoria per eseguirle con ogni celerità.

Era bensì occupato il Correggio nel principio della Cupola del Duomo (perchè io dall'Archivio de Monaci, da un libro segnato H, anni sono, hebbi che le loro Pitture di S. Giovanni di Parma furono fatte in quattro anni dal 1520 al 1524, e quelle del Duomo dal 1530 al 1534, in cui morì); ma per servire il Duca di Mantova, suo già Padrone, a cui aveva fatto anni prima la Danae, l'Io, il Mercurio, la Leda et altre cose, si sarà bene incomodato per quei pochi giorni di si necessario

Digitized by Google

lavoro; massime che il Correggio non era solo gran Pittore di figure, ma di gran gusto in disegnare d'architettura; et io ne miei libri ho trovato da lui disegnato un fianco dell'Altar Maggiore di S. Giovanni, et in un altro foglio la sua invenzione del camino de medesimi PP. di S. Giovanni, che a tergo aveva 4 figure della loro medesima Cupola, quali disegni portai a Parma per confrontarli all'opera, nel qual confronto tutti quei Padri mi dissero, uno ore, per tradizione antica essere il Correggio stato loro Architetto (però io intendo continuatore, molto doppo Bramante, all' assistenza della lor Chiesa e Monastero). Ho voluto dir questo, che il Correggio di quel tempo era giâ stimato, et amato dal Duca di Mantova, et abile a regolare, in buona quadratura, la partizione degli Archi e degli altri sontuosi apparati di quelle gran feste; e lui con molto cuore sarà andato a servirlo, e messo mano a qualche operazione.

L'infelicità e la difficoltà di rintracciar le circostanze delle opere pittoriche, remote da nostri tempi, procede dal non reputare gl'Istorici degne d'esser notate le fatiche de poveri Pittori, perchè si vedono come operazioni mecaniche, e le trapassano disprezzate in silenzio, non vedendo che alti e profondi natali la Pittura tragge dall'animo e dall'intelligenza, come osservò Leonardo da Vinci.

In Correggio, nel 1694 di novembre in Xbre, mi fu mostrata, in casa del Correggio appunto, da quei Cittadini Anziani, che in numero di 17 mi favorirono, una Cronica di Don . . . . . d' Austria, che notava, come nel dì . . . . [1]) di Marzo 1530 alloggiò Carlo V dalle 18 hore, che entrò, sino al giorno seguente. Interrogati se allora v'era il Correggio, mi risposero che avevano per tradizione che no, e che stava all'opera di Parma. Io aggiunsi forse all'opera di Mantova. In Correggio cominciai da un suo quaderno ad arguire che era stato a Bologna et in Roma, e ne trovai riscontri sufficienti ad instruirne processo.

---

[1]) I puntini sono nel testo.

Digitized by Google

APPUNTI D'ARCHIVIO

Benedetto Buglioni

Mi si permetta di completare con qualche appunto fondato sulla testimonianza di documenti, le notizie sulle opere di questo scultore, contenute nell'interessantissimo articolo del signor P. Bacci pubblicato nel numero 3 e 4 della *Rivista d'Arte.*

In quanto all'*Incoronazione della Vergine* posta sull'ingresso dell'ospedale del Ceppo a Pistoia, la seguente nota di pagamento copiata evidentemente sull'originale, e che io trovai fra le notizie manoscritte del compianto G. Milanesi nella Comunale di Siena, leva ogni dubbio sull'essere il Buglioni autore di essa.

1510. Benedetto di Giovanni detto betto buglioni de' dare adì xiij di genaio fior. uno — sono per chonto di una nostra donna si fa sopra la porta dello spedale del Ceppo di Pistoja (Archivio di S. Maria Nuova, Libro Verde, segn.° C dal 1508 al 1513 a c. 364).

Sulla sua prima opera in terracotta invetriata, di cui si ha notizia, sul bassorilievo di Cristo nel Limbo eseguito per S. Maria de' Servi a Firenze, non è rimasta altra traccia all'infuori del seguente ricordo nei libri del detto convento:

1484. Ricordo come a x maggio 1484 si fece quella historia che era nel horto quando christo cava e padri del limbo di terra, e costo Ll. 100 fecela Benedetto di Giovanni scarpellator, e per manifattura e magistero, come e detto hebbe Ll. 100 e la doveva finir in termine di 2 mesi R(icordi) B a c. 97 (Archivio di Stato, SS. Annunziata Libro di Memorie, n° nuovo 59, senza paginazione).

Dei lavori del Buglioni, eseguiti nel 1487 e 1488 a Perugia, parecchi si sono conservati. Nel convento di S. Pietro, nell'andito che conduce al refettorio, proprio dirimpetto alla porta d'entrata di quest'ultimo esiste il lavacro in terracotta invetriata e colorita colle figure di Cristo e la donna Samaritana; nel refet-

Digitized by Google

torio stesso poi si vede il pulpito ossia lettorio, e nella volta ci sono tre tondi colle mezze figure dei santi Pietro e Benedetto e collo crisma di S. Bernardino. Tutti questi lavori sono documentati di essere suoi dal seguente ricordo:

1487. M. Benedetto de Zuanni da fiorenza sculptore de havere adì xviij octobrio ducati quaranta doro larghi che tanti li si fanno boni per uno littorino di pietra cotta et per tre tondi et uno lauello da lauar le mano a facto a lo refettorio nouo daccordo a D. Tymotheo Abb. a quello tempo de Santo pietro (Archivio di s. Pietro, Libro maestro N. 6 a c. 110).

Di un altro lavoro, cioè della cappella di S. Giuseppe nel Duomo, purtroppo demolita, non avanzano se non due mezze figure di pietra in bassorilievo, rappresentanti i profeti Isaia e David, e che oggi si conservano nel Museo dell'Università. Doveva questo esser un lavoro di gran mole, giacchè il maestro ne fu retribuito colla somma considerevole di 427 fiorini, come ce ne informa il « Lodo » dell'8 settembre 1488, stampato (al pari degli altri appunti che si riferiscono ai lavori del Buglioni a Perugia) nel *Giornale di Erudizione artistica,* Perugia, 1873, vol. II a pag. 250 seg.

Di una terza opera, cioè una *Pietà* di terracotta invetriata, non si è conservato che la seguente nota di pagamento (loc. cit. a pagina 251 n. 2):

1488, 8 ottobre. — A M.° Betto scarpellino da fiorenza per una piata de terra cotta invetriata factace per porre nel tabernaculo se troua quando se ua alla camera del Capoffitio libre sette (Archivio della Computisteria comunale, Libro del Cappellano, segn.° nuovamente 441, a c. 103).

Non c'entra, invece, il nostro artista per nulla nell'esecuzione della cantoria di S. Stefano a Genova. Il « Benedetto fiorentino », che nel 1499 aiutò Donato Benti a scolpirla, non era lui ma bensì Benedetto da Rovezzano, come si desume dal contratto d'allogazione dove egli è detto « Benedetto di Bartolomeo », e non « di Giovanni » (il Milanesi nella sua edizione del Vasari, vol. II a

Digitized by Google

pag. 185 in nota, aveva opinato che il maestro Benedetto fosse il Buglioni, ma si è poi ricreduto, al vol. IV pag. 530, n. 2 sul fondamento del documento sopra ricordato, che fu riportato dall'Alizeri).

Il signor Bacci inoltre, sulla fede del compianto Erculei attribuisce al nostro artefice un bassorilievo di terracotta invetriata, raffigurante la Madonna che adora il bambino in mezzo a una gloria di angioli, esposto nel Museo di Perugia. Non possiamo giudicare se quest'attribuzione si fa giustamente o no, perchè nelle nostre visite a questo museo l'opera in questione è sfuggita alla nostra attenzione.

È, invece, senza dubbio sua la Madonna col Bambino (figure intiere) in una mandorla, fregiata tutt'attorno di teste di cherubini, che si trova nel Camposanto di Pisa, accanto all'entrata della Cappella Ammanati. Basta raffrontarla all'Incoronazione di Pistoia per essere convinti della giustezza di siffatta attribuzione. Si veda specialmente il modo tanto caratteristico come sono trattati i capelli, e si vedano i tipi dei cherubini, analoghi ambedue nei bassorilievi di Pisa e di Pistoia.

E finalmente emettiamo l'ipotesi, se la lunetta colla Madonna adorata da due angeli, che dalla chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Viterbo fu trasferita in quel Museo municipale, non potrebbe essere eseguita dal Buglioni? C'inducono a questa congettura certe analogie nei tipi fisionomici e nella trattazione dei capelli e panneggiamenti, che esistono fra questa opera e fra il lavacro di S. Pietro a Perugia. Sappiamo bene che si pagavano nel 1509 ducati 16 « ad Andrea de' Robbia per le figure sopra la porta di S. Giovanni » (*Archivio stor. dell'arte,* II, 411, n. 1); ma d'altronde non si ignora, che il maestro aveva nella sua bottega molti compagni. E siccome appunto il lavoro in discorso non offre nessuna somiglianza con altre sue opere accertate è lecito supporre ch'egli in questa lunetta si sia giovato della collaborazione di uno dei suoi aiutanti, e che questi fosse stato appunto il nostro Buglioni.

Erede dell'arte di Benedetto fu Santi di Michele, detto anch'egli Buglioni, benchè di tutt'altro casato. La maggior parte delle sue

Digitized by Google

opere di cui si abbia notizia, erano lavori di decorazione per apparati di nozze, per esequie, ecc. (v. VASARI, III, 376, n. 2). Essi sono periti tutti. Non sapremmo dire se due tavole d'altare in terracotta invetriata, che l'artista eseguì per la chiesa della Croce dell'Alpi presso Cutigliano nella montagna pistoiese siano ancora in essere. Sarebbe un'impresa lodevole quella, di ricercare ed esaminare queste opere, come pure altre sculture di simil genere esistenti nelle chiese di Gavinana, Lizana, Cutigliano, e di pubblicarne riproduzioni fotografiche, affinchè si potesse chiarire la questione del loro autore. Noi intanto diamo il documento dell'allogazione dei due altari sopraindicati:

Ricordo oggi questo dì 9 di Novembre (1553) come el Reverendo Padre D. Iacopo nostro moderno Abbate è rimasto d'accordo con M.° Santi di Michele scultore fiorentino che e' faccia due tavole di terra cotta invetriate per la Chiesa della croce del l'alpe e di braccia 5 alta e b. 4 largha drentovi questi Santi cioè la Madonna con Cristo morto in grembo, al capo S.^to^ Giov. Evangelista, a piedi la Magdalena da man dextra S.^to^ Michel Archangelo e S. Helena imperatrice; da sinistra S. Bedetto et S. Antonio, con Sua adornamenti con pilastri, cornice, fregi et predella con trofei della passione; nell'altra tavola in arco da largheza di brac: 2 $^1/_2$ e alta brac: 3 $^1/_2$, drentovi uno Crocifixo con la sua lancia e spugna e sole e luna, dintorno uno ornamento di trofei di passione tutte per prezzo di fior: 27 di moneta di L. 7 per fior:, tutto daccordo col detto et per l'observantia si soscriverà di suo propria mano.

Io Santi di Michele scultore sono contento a quanto di sopra si contiene, et in fede o fatto questi versi di mia propria mano oggi questo dì detto in Firenze.

(Archivio di Stato, Badia di Firenze, Memoriarum t. IV a c. 29[1]).

C. DE FABRICZY.

DOCUMENTO SU LUCREZIA DEL FEDE

Può scusare questa piccola pubblicazione solo il nome della donna bellissima, che moglie adorata di Andrea del Sarto, e piuttosto tiranna che ispiratrice sua, fu delizia e tormento nella vita del disgraziato pittore. È ben vero che ci fa conoscere il marito

Digitized by Google

della figliuola, che la Lucrezia di Baccio del Fede sensale ebbe da Carlo di Domenico umile berrettaio di via San Gallo detto *Recanati,* venuto a morte nel 1516. Andrea, già da assai tempo ciecamente innamorato della Lucrezia, la fece sua nel successivo anno, non volendo che la graziosa vedova gli sfuggisse: ed a questa, sommamente astuta, non parve vero di afferrare la buona occasione.

Lucrezia teneva con sè la figliuola, e il nostro documento ci prova che seguitò a tenerla anche dopo averle dato marito. Giorgio Vasari rammenta costei quando narra che nel 1523 Andrea, per fuggire la pestilenza, andò in Mugello e dimorò presso le monache camaldolensi di San Piero a Luco, per le quali dipinse con diligente studio una tavola. Fu allora che il pittore, oltre la moglie, condusse con sè la figliastra ed una sorella della moglie stessa: le sorelle della Lucrezia (così il Vasari) andavano e stavano, col padre, a piacer loro in casa del malaccorto Andrea e gli mangiavano ogni bene, mentre simili ad allegre ninfe cinguettavano e ridevano facendo pompa della loro bellezza. E Andrea, schiavo ogni giorno più della moglie, la quale avevagli dato sul serio « il tossico delle amorose lusinghe », lasciava andare in fumo i suoi guadagni; ma diventava malinconico e cattivo, trovandosi per giunta senza prole, e trascurava e abbandonava con sua grave colpa i genitori vecchi e poveri.

Le monache di Luco fecero cortesie e carezze infinite all'artista ed alla sua brigatella, che dimorando nella quiete del convento rimase a godersi l'aria salubre e gli svaghi della campagna per parecchie settimane.

Il documento è una breve informazione a Cosimo I dell'auditor fiscale Alfonso Quistelli, colla data 10 luglio 1562. La supplica di Lucrezia del Fede, che dette luogo alla informazione stessa, più non esiste: e il rescritto favorevole del duca porta la firma di messer Lelio Torelli. È bene ricordare qui che Lucrezia, vedova di Andrea del Sarto dal 1531, visse fino al gennaio del 1570. Quanto alla figliuola non sappiamo se ella ebbe un solo marito, ser Tommaso da Cascina; e, non vedendola nominata, potremmo supporre che nel 1562 fosse già morta.

Digitized by Google

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Camera fiscale, filza di suppliche 798, numero interno 134*).

Ill.mo et ecc.mo signor mio.

M.ª Lucretia donna fu d'Andrea del Sarto narra come, circa l'anno, prestò a ser Thommaso da Cascina suo genero più sorte di panni lini per suo commodo, sendosi partito da lei et preso casa da per sè, et di che ne produce inventario fatto d'aprile prossimo passato con la soscrittione d'alcune persone. Supplica però V. E. si degni commettermi che io gli faccia restituire dette robbe.

Se apparissi che le robbe inventariate di mona Lucretia fusseno di mona Lucretia supplicante per legitima probatione, io non farei difficultà il restituirle: ma solamente ella produce un inventario soscritto di mano di terze persone senza giuramento et altre solennità di ragione, et io, che son tenuto a osservare le leggi, non posso prestare loro fede. Ma se V. E. m'ordinerà ch'io creda loro, perchè dicano d'haverlo sentito dire da ser Thommaso et tale confessione nasce da lui solo, io esequirò quanto da quella mi sarà commesso.

Di Fiorenza, el dì x di luglio MDLXII.

Di V. Ill.ma Ecc.za

Humilissimo et obligatissimo servo
ALFONSO QUISTELLI.

Se è vivo il principale, non accade disputare di queste bagattelle.

Lelio Torelli, 21 *iulii* '62.

C. CARNESECCHI.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

MASACCIO,

In occasione delle solenni onoranze, che nell' ottobre dell' anno decorso furono rese a Masaccio, in San Giovanni di Valdarno sua patria, è stato pubblicato dal cav. Magherini-Graziani un elegante volume contenente scritti originali d' Isidoro Del Lungo, Giorgio Lafenestre, Cammillo Benoit, Giorgio Berger, Enrico Cochin, Guglielmo Bode, Andrea Pératé, Carlo Dejob, Enrico Geymüller, Eugenio Müntz, Pietro De Nolhac, Augusto Schmarsow, Adolfo Venturi, Corrado Ricci, Guido Carocci, Nerino Ferri, Oscar Scalvanti, Giovanni Magherini-Graziani. Il volume, adorno di numerose illustrazioni che riproducono importanti oggetti di arte, molti dei quali sconosciuti o inediti, da un' acqua-forte e di quindici tavole fuori testo, si chiude con l'Albero genealogico dei Guidi dello Scheggia.

MARIA BACIOCCHI-DEL TURCO, *I Cenacoli fiorentini.* Firenze, Paggi, 1904.

« Firenze, nel suo tempo migliore, tra la prima alba ed il tramonto della Rinascita, vide fiorire molti " Cenacoli ", la maggior parte dei quali vive ancora tra noi, ancora dice tra noi il suo cantico di verità e di bellezza, e nel tempo proclama pur sempre la eterna legge di ascensione del finito verso l' infinito, della materia verso lo spirito, della vita verso un perfetto essere, della umanità verso la divinità ». Così Maria Baciocchi-Del Turco prende ad illustrare le immagini del mistico convito cristiano, descrivendo poeticamente il Cenacolo di Santa Croce dipinto da Taddeo Gaddi, in cui rivive tanta parte dell' arte del Maestro, quello di Sant'Apollonia di Andrea del Castagno che s' impone al nostro spirito per la potenza e la forza rude del precursore di coloro nei quali s' incarna il genio della Rinascita; i cenacoli del Ghirlandaio in Ognissanti e in San Marco; nel primo dei quali l' artista mostra l' osservazione diretta della natura e sembra che d' altro non si curi « che d' interpretare il vero così com' è », mentre nell' altro, si rileva il progredito studio della forma, « una maestria e una sicurezza che porta l' artista a guardare in sè e non intorno a sè ». Finalmente, dopo i due del Pe-

Digitized by Google

rugino nel Monastero delle Monache di Foligno e del Franciabigio alla Calza, l'autrice illustra il Cenacolo di San Salvi, il capolavoro di Andrea Del Sarto.

Il volumetto elegante, arricchito delle riproduzioni delle sette opere d'arte, è guida piacevole alla più intima intelligenza di esse.

ALFREDO MELANI. *L'Arte in famiglia.* Guida artistica per l'arredamento di una casa. Terza edizione illustrata con 52 incisioni intercalate e 10 tavole. Milano, Hoepli, 1904.

Questo libro, diviso in dodici lettere dirette ad una signorina, non solo contiene una serie di massime teoriche sull'arte e sulle sue applicazioni, ma avvia alla pratica chi lo legge inquantochè il Melani crea egli stesso un quartiere e l'arreda in ogni stanza indicando quali mobili, quali tessuti, quali bronzi, occorrano a formare un'armonia estetica, consigliando la lettrice a combinare certe stoffe, certi colori, certi disegni i quali non possono non produrre effetti piacevoli.

Riccamente illustrato da esempi e da modelli, i quali opportunamente chiariscono il testo redatto in forma facile e piacevole, il grazioso volume riesce di giovamento a chi ami istruirsi nella delicata materia, qual'è quella di adornare con gusto artistico una casa.

EGGER HERMANN. *Kritisches Verzeichnis der Sammlung Architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek.* I. Teil, mit 5 tafeln und 20 text-illustrationen. Wien, 1903 (prezzo corone 16).

Questo interessante *Indice critico* dei disegni architettonici conservati nella Biblioteca imperiale di Vienna è stato compilato, con la consueta sua dottrina e diligenza, dall'architetto dott. Hermann Egger, per incarico di quella Direzione, la quale ne ha curata la pubblicazione splendidamente riuscita dal lato tipografico e illustrativo.

Molto opportunamente il compilatore ha dedicato il suo bel lavoro all'insigne archeologo prof. Christian Hülsen, dotto ed instancabile illustratore della topografia romana.

I disegni descritti, oltre gli antichi monumenti di Roma e campagna, riguardano altresì quelli delle seguenti città: *Albano, Ancona, Anzio, Arezzo, Castel Gandolfo, Civita Lavinia, Civitavecchia, Girgenti, Napoli, Nettuno, Orange, Ostia, Palestrina, Pompei, Pozzuoli, Terracina, Tivoli, Villa Hadriana, Viterbo.*

Digitized by Google

Come rilevasi dall'elenco che precede il catalogo, gli autori dei disegni sono in gran parte italiani fioriti dal XV al XVIII secolo.

Per rendere facile e spedita qualsiasi ricerca i disegni sono descritti secondo l'ordine alfabetico dei monumenti e divisi nelle quattro seguenti categorie:

Dal n. 1 al n. 19. Libro di schizzi di antichità di Roma di Anonimo italiano del 1514.

Dal n. 20 al n. 187. Ricordi di monumenti di Roma, di varii autori.

Dal n. 188 al n. 217. Ricordi di antichità nella campagna di Roma, di autori diversi.

Dal n. 218 al n. 331. Ricordi di monumenti antichi esistenti in varie città d'Italia, di autori diversi.

Nell'ultima pagina il compilatore avverte che la pubblicazione della seconda parte dell'*Indice critico* di tutti i disegni architettonici della Biblioteca imperiale di Vienna verrà completata nel 1907. In questa seconda parte verranno descritti i molti disegni di Francesco Borromini riguardanti la basilica di S. Pietro e il palazzo Vaticano.

Noi pertanto ci rallegriamo della importante pubblicazione e coll'erudito dott. Egger e con la benemerita Direzione della Biblioteca imperiale di Vienna. *n. f.*

L'*Antologia di storia dell'arte* compilata e largamente annotata da I. M. PALMARINI.

Completa il concetto seguìto da Enrico Panzacchi nel suo *Libro degli Artisti,* e lo completa con quanto d'ampiezza filosofica sanno mettere, nell'esame e nella conoscenza delle belle arti, i critici e gli storici in confronto dei semplici artisti, liberi, ben poche volte, dalla passione e dalle preferenze individuali. Perciò, se come diletto ed eloquente soggettivismo, il *Libro degli Artisti* può meglio interessare; come severità di metodo l'*Antologia* del Palmarini può meglio affidare. – È stato detto, degli storici e dei critici, che sono come i dannati di Dante, i quali, mentre conoscono il passato e prevedono l'avvenire, ignorano il presente. E sia pure, ma se ben conoscono il passato e ben prevedono l'avvenire, hanno certo gran vantaggio su quegli artisti che non conoscono che il presente! Così le due raccolte tengono per l'appunto dei due indirizzi: l'una ci mostra l'arte nel sentimento contemporaneo, l'altra nel riflesso storico.

Al Palmarini però il suo metodo ha forse consentito un più scrupoloso e completo svolgimento graduale dell'opera; perchè, se per certi

Digitized by Google

periodi è mancato il sincrono banditore, lo storico all'incontro non è mai mancato. È quindi G. B. de Rossi che ci parla dei primi cimiteri cristiani, il Selvatico che c'istruisce nell'arte del mosaico, il Vasari che si diffonde sui Pisani. Così, via via, ci raccontano i fasti dell'arte storici, artisti, critici, poeti, novellieri, e tutto è vagliato ed equilibrato dal raccoglitore, che acutamente avverte gli errori antichi e gli apprezzamenti nuovi, nelle sobrie note e nel largo indice biografico.

Egli comincia dall'avvertire che il suo libro « non è fatto nè per i critici, nè per coloro che volessero approfondire i loro studi ». Per i critici tutti i libri buoni sono buoni. Essi per i primi debbono riconoscere che lo studio profondo d'un argomento delimita troppo spesso il campo delle ricerche, e che perciò, per non perdere di vista l'effetto complessivo delle manifestazioni artistiche, è utile talora lasciarsi andare a larghe scorse. E per una larga scorsa nel dilettoso campo dell'arte il volume del Palmarini è buona e piacevole guida. *c. r.*

Nel *K. preussischen Kunstsammlungen* (fasc. I del 1904) GIORGIO HULIN DE LOO si occupa di una *Resurrezione di Lazzaro* di autore ignoto, che si trova nella collezione Kaufmann di Berlino.

Il bel quadro, presentando nella composizione molte affinità con quello di ugual soggetto esposto negli Uffizi, opera segnata del Froment, allo stesso Froment fu attribuito. Ma l'Hulin, studiando attentamente l'anima per così dire, del quadro, inverte i termini, e invece di vedervi un artista francese influenzato dalla scuola olandese crede di scoprirvi un artista olandese che, dimorato a lungo in Provenza, prese alcune esteriorità francesi nei tipi, nell'architettura e nel paese, pur rimanendo olandese nella fattura e nel sentimento. In appoggio della sua tesi, l'autore cita altre opere affini, viste nella valle del Rodano, mentre è notevole il fatto che i documenti provano come *le bon roi Rènè* chiamò pittori olandesi alla sua corte, prediligendone l'arte. Quanto poi alle innegabili e non certo fortunate somiglianze col quadro di Firenze, l'Hulin pensa che il Froment abbia visto il quadro, oggi proprietà del Kaufmann, e, trattando lo stesso soggetto, lo abbia imitato, anzi quasi copiato, in qualche parte, come nel gesto di chi libera Lazzaro dalle ultime bende. Tale studio accurato e sottile è reso più chiaro dalle buone riproduzioni del quadro del Kaufmann e delle varie parti del trittico degli Uffizi. *c. r.*

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

IL CASTELLO DI PRATO

Riferiamo nella sua brevità una notizia che ha sorpreso gli amici dell'arte e gli studiosi tutti: il castello imperiale di Prato sarà posto in vendita dal Ministero della Guerra.

Come è possibile questo? si son dimandati gl'ingenui. Non potrebbe il Ministro della Istruzione avvertire amichevolmente il collega della Guerra che si tratta di un monumento di gran pregio; che una somma, relativamente esigua, come quella che si vuol ricavare dalla vendita si dovrebbe trovar facilmente, con un po' di buona volontà; che la cosa farà scalpore e susciterà giuste recriminazioni.... e si potrebbe magari continuare. Ma a che scopo? Già il Ministero della Guerra alle sollecitazioni e alle raccomandazioni delle varie società fiorentine che si interessano d'arte, ha risposto che di quei denari non ne può fare a meno; ma, anche se avesse detto il contrario, noi vorremmo domandare a chi ha alzato la voce per questa vendita, se ha visto lo stato deplorevole in cui è ridotto l'edifizio; se ha considerato la rovina che esso attualmente rappresenta; e se è giusto gridar tanto perchè l'attuale proprietario, che ha già mostrato in qual conto tenesse il monumento, è disposto o costretto da necessità a cederlo al miglior offerente. Certo è proprio il caso di dire: peggio di così, impossibile!

E allora, o che sia proprietà del Ministero della Guerra, che non vogliamo dire che l'abbia ridotto in tale stato (ma certo non ha fatto nulla per conservarlo), o di un Tizio qualsiasi che non potrà certo, per impossibilità assoluta, peggiorarne le condizioni, non vediamo ci sia ragione di meraviglia o di rammarico.

Al punto in cui son le cose non rimarrebbe che una speranza: l'Imperatore di Germania, il quale ha mostrato il suo interessamento per le memorie che più da vicino lo ri-

Digitized by Google

guardano dando l'incarico a un suo architetto di studiare e rilevare tutti i castelli imperiali esistenti in Italia e fuori, potrebbe sborsare la somma occorrente al Ministero della Guerra e far tornare così *terra dell'impero* l'antico castello! La cosa non sarebbe nuova: dopo che il Palazzo Farnese fu venduto alla Francia, potrebbe benissimo il Castello di Prato trovare un acquirente nella Germania. E poichè il Governo italiano *batte a denari,* non ci pare sia da sorprenderci se c'è chi, messo in giuoco, risponda con lo stesso *seme!*

Ma, scherzi a parte, ché la questione non è punto allegra, tutto questo è semplicemente vergognoso e doloroso insieme, e sarebbe meglio metter la cosa in tacere per non doverne arrossire. In attesa quindi degli avvenimenti, sarà bene intrattenersi sul monumento che pochi conoscono e che merita, sotto il duplice rispetto della storia e dell'arte, una breve illustrazione, tanto più necessaria oggi, che uno studioso francese – profondo e appassionato cultore dell'arte nostra – Emilio Bertaux, in un'opera meritevole d'ogni encomio [1]), ha portato la sua attenzione sul Castello di Prato per collegarlo a quello di Andria e per trarre da esso conferma alla sua tesi intorno all'origine di Niccola Pisano.

Vollero alcuni scrittori edificato il castello da Federico I, altri da Federico II. Secondo il Carlesi – il più recente illustratore della terra di Prato – il Castello sarebbe appartenuto agli Alberti, conti di Prato, che, avutolo in feudo dall'impero, lo tennero fino all'epoca dei nunzii imperiali signoreggiando il borgo ed il contado annessi. Osteggiati gli Alberti dai Pratesi, rinunziarono tra il 1184 e il 1189 alla diretta giurisdizione politica del castello, pur rimanendo in possesso delle singole

1) *L'Art dans l'Italie Méridionale.* Tome premièr. De la fin de l'Empire Romaine à la Conquête de Charles d'Anjou. Paris, Fontemonig. Éd. 1904.

Digitized by Google

terre pratesi che costituivano parte del loro patrimonio, e lo cedettero, per loro interesse politico, a Federico I o a Enrico VI. L'Impero con la compra del Castello riavocava direttamente a sè, senza alcun intermedio di condizione feudale, la giurisdizione di Prato: sicchè il Castello diveniva, come si direbbe oggi *paese dell'impero*. Già fabbricato nel 1035, quando si rogava un documento in Prato *propre ipso Castello*,

CASTEL DEL MONTE
(Fotografia Moscioni)

su di esso si rivolsero nel 1107 le ire della Contessa Matilde e dei fiorentini che, se non lo distrussero del tutto, lo danneggiarono fortemente [1]).

Il Malaspini affermò che l'Imperatore Federico II intorno all'anno 1220 fece edificare nella terra di Prato un Castello, chiamato perciò il *Castello dell'Imperatore*, notizia che Cesare Guasti corresse così: « Panfollia Dagomari morendo nel 1233

[1]) FERDINANDO CARLESI, *Origini della Città e del Comune di Prato*. Prato, Alberghetti, 1904, pag. 109, 111, 112.

Digitized by Google

lasciò per testamento che si edificasse una fortezza da tenersi per l'imperatore Federico II; il quale venuto a Prato nel 1237, non fece che far eseguire il testamento. La fortezza, o castello dell'imperadore, come fu chiamato, si crede

Particolare della Porta del Castello di Prato

finita nel 1239; e la campana che era in una delle sue torri portava l'anno 1254 » [1]).

Nessun ricordo però si ha di questa venuta dell'imperatore a Prato; tanto che il Bertaux suppose esservi un errore di data. Sappiamo, infatti, che nel 1247 i Ghibellini di Firenze chiamarono alla riscossa, come dice il Villani, un figlio bastardo dell'imperatore Federico, che portava il nome paterno e il titolo regio. « Les Guelfes – preferiamo riportare le testuali parole del Bertaux – quittèrent la ville pendant la nuit de la Chandeleur. L'année suivante le prince, qui était

[1]) *Calendario Pratese* del 1851. Prato, R. Guasti, 1850, pag. 14.

Digitized by Google

Frédéric d'Antioche, occupa la ville de Prato. Frédéric lui-même vint en Toscane au mois de mars 1249. Ces faits expliqueraient à merveille la construction du château, et ces dates concorderaient fort bien avec une tradition conservée à Prato et d'après laquelle une cloche qui se trouvait dans l'une des tours du château aurait porté la date de 1254 » [1]).

Ma, se si può credere a un errore di data per quanto riguarda la venuta di Federico in Toscana, non si può accogliere l'affermazione del Guasti, ripetuta dal Bertaux, circa la esecuzione della campana, la quale non fu già fusa per il castello dell'Imperatore, ma per la chiesa di Santa Maria. « Verso la metà del secolo XIII – scrive il Repetti – il magistrato comunicativo di Prato con il consiglio generale teneva le sue adunanze nella chiesa di *S. Maria in Castello*, per cui fu ordinata e fusa nel 1254 la campana, che poi venne appesa nella torre in prospetto al *castello dell'Imperatore* » [2]). Questa notizia è sfuggita al Bertaux, che ha troppo sicuramente affermato: « Entre la cloche, qui portait la date de 1254 et l'inscription gravée sur la chaire de Pise, avec la date de 1260, il y a exactement l'intervalle nécessaire à l'exécution du chef-d'œuvre de Nicola d'Apulie! » [3]).

Il Castello, quindi, riparato in seguito all'assalto dei fiorentini, fu ridotto nella forma che ha conservato fino ai giorni nostri soltanto nei primi decennî del secolo XIII, cioè dopo la cessione avvenuta verso la fine del secolo precedente.

❦

Il Fleury nelle sue *Lettres sur la Toscane au Moyen-Age* così per primo lo descrisse:

« Frédéric II avait construit près des anciens murs, en 1220, un château qu'on appelait *Castello dell'Imperatore;* les floren-

---

[1]) *L'art dans l'Italie Méridionale.* Tome premier, 1904, pag. 801.

[2]) *Dizionario-geografico-fisico-storico della Toscana,* Vol. IV, pag. 639.

[3]) *Op. cit.,* pag. 802, nota 1.

Digitized by Google

tins choisirent ce même emplecement pour exécuter leur projet, et ils relièrent, par un long corridor, leur forteresse à la porte florentine à laquelle on ajouta des défenses. Les travaux furent terminés en 1351.

FRONTESPIZIO DELLA PORTA MONUMENTALE DEL CASTELLO DI PRATO

« Lorsque j'entrepris de faire le tour des murailles, je commençai mon exploration par cette forteresse; située sur une éminence où ses lourdes tours dominent la ville entière, elle rappelle aussitôt la pensée de sa construction, celle d'imposer un joug. Austère, sans moulures, sans ornements, elle n'offre rien qui tempère cet aspect redoutable. À l'entrée seule-

Digitized by Google

ment, l'architecte s'est relâché d'une telle sévérité, il s'est plu à orner cette porte d'un fronton, de lions à l'imposte, de colonnes de marbre avec chapiteaux gracieusement refouillés, d'assises alternativement blanches et noires, enfin d'une fresque qui tapisse le fond de l'arcade d'armoiries coloriées. L'œil se repose sur cette décoration solitaire » [1]).

Particolare della Porta del Castello di Prato

Ed appunto questa singolare decorazione, molto simile a quella di Castel del Monte, ha fatto supporre al Bertaux che la costruzione del Castello pratese si debba all'influsso dell'arte pugliese in Toscana. « La Caserma di Prato, fiancheggiata da cinque torri, è ancora nel suo complesso e nei suoi più nobili particolari l'edifizio costruito da Federico II.

[1]) Vol. I, pag. 275. Gioverà avvertire che la porta del Castello è ora mancante dell'architrave, e che tanto l'arco, il basso arco elittico di scarico, quanto il muro sovrapposto fino a ritrovare l'arco acuto della porta, si debbono riportare a un moderno raffazzonamento.

Digitized by Google

La cinta delle mura interne, i gruppi di tre mensole, del tutto simili a quelle che si veggono in Sicilia nella torre di Castrogiovanni o nel Castello di Catania, segnano il posto degli archi doppi e delle ogive che ciascuno d'essi sosteneva; la porta monumentale, nascosta da molti anni dietro un'informe bicocca, è una copia della porta di Castel del Monte, con la sua saracinesca e l'inquadratura monumentale. Il frontone è leggermente semplificato; i pilastri hanno tre scanalature; tutti i capitelli presentano caratteri francesi, tranne quelli posti sotto il frontone, derivati da modelli antichi; due leoni prospettano ai lati della porta. La stessa struttura dell'archivolto non differisce da quella di Castel del Monte » [1]).

E infatti che notevoli punti di somiglianza sieno fra le due porte, non è chi non riconosca; ma piuttosto che asserire una derivazione diretta della seconda dalla prima, non sarebbe più logico supporre che, dovendo seguire lo stesso tipo di costruzioni, l'architetto di Prato abbia liberamente interpretato il modello già in uso nella tradizione architettonica militare? Ma il Bertaux è andato anche più in là: poichè specialmente tendeva a dimostrare l'origine pugliese di Niccola, non si è peritato di affermare che il Maestro, venuto dalla Puglia, costruisse ad imitazione di Castel del Monte quello di Prato. « Il pulpito di Pisa – conclude – è nelle parti architettoniche la copia di Castel del Monte, dal quale è pur derivata la porta del Castello pratese, quindi lo stesso architetto che ha eseguito il pulpito di Pisa ha costruito la porta di Prato » [2]).

E perchè? La domanda, davanti a così strana deduzione, è più che legittima!

Sarebbe lo stesso, dato questo metodo induttivo che si ferma alla semplice apparenza di alcuni caratteri costruttivi, concludere che l'architetto del Sant'Ambrogio di Milano è

---

[1]) *Op. cit.*, pag. 799 e seg.

[2]) *Ibid.*, pag. 801.

Digitized by Google

stato pure il costruttore delle chiese francesi che hanno lo stesso motivo delle colonne a fascio! È ormai noto, del resto, come l'architettura lombarda avesse singolare efficacia su quella romanica d'oltralpe, da cui nacque l'arte ogivale francese, la quale però ha avuto uno svolgimento suo proprio, del tutto caratteristico, svolgimento che, venuto in Italia coi cistercensi, dapprima si mantenne fedele ai modelli d'oltremonte, ma in seguito si modificò in forza dell'ambiente, sia assimilando alcune forme locali, sia ritornando al sistema icnografico dell'antica chiesa lombarda.

Niccola, non bisogna dimenticarlo, è un laico che si educa alla scuola di quelle grandi compagnie monastiche, le quali esercitarono notevole influsso sullo sviluppo dell'arte nostrale, importando forme e caratteri detti comunemente francesi, ma che dovrebbero considerarsi più propriamente quasi internazionali. A questi costruttori abilissimi si debbono e chiese e monasteri e castelli e fortificazioni di quel periodo, e tutti sanno come gli stessi reggitori del Comune di Firenze affidassero ai cistercensi la soprintendenza alla costruzione dei ponti e delle mura della città, e alle fortificazioni dei castelli e di altri luoghi del contado.

Pur ammettendo, per un momento, l'origine pugliese di Niccola, non sappiamo vedere la necessità ch'egli abbia costruito il Castello di Prato; anzi, a giudicare dalle decorazioni scultorie esistenti in quella porta monumentale, si dovrebbe escludere senz'altro la mano del Pisano; ché i leoni hanno forme così primitive e i capitelli tipi così caratteristicamente propri all'arte che tocca la prima metà del secolo XIII, da doversi considerare di molti anni precedenti ai leoni e ai capitelli che Niccola scolpì nel pulpito famoso.

Quanto poi alla somiglianza architettonica fra Castel del Monte e il pulpito di Pisa ecco in che consisterebbe secondo il Bertaux: « Si l'on isole des bas-reliefs qui forment le parapet de la chaire de Pise les moulures et les faisceaux de colonnettes qui leur servent de cadres, on aura le schéma exact des moulures et des colonnettes qui se détachent sur

Digitized by Google

le parois du premier étage de Castel del Monte. » [1]) Ma come è possibile stabilire un rapporto fra la parete della sala di un castello e le sponde di un pulpito? tanto più che il motivo delle colonnine a fascio adottato da Niccola per dividere i varî specchi, è motivo di origine lombarda trasformato poi dall'arte gotico-monastica e adottato anche nelle costruzioni cistercensi.

Altro argomento per dimostrare che proprio a Niccola si deve la costruzione della porta del Castello di Prato è per il Bertaux il fatto ch'essa è stata riprodotta nello sfondo di uno specchio del pulpito di Pisa [2]). Nella Presentazione al Tempio, dietro la figura di vecchia, posta all'angolo sinistro, sono scolpiti due pilastri con capitelli sormontati da una scorniciatura risaltata, su cui si appoggia la cuspide, e sopra, in linea dei pilastri, sono due edicolette. Ma che c'entra con questa fantastica creazione architettonica, la porta di Prato o quella di Castel del Monte? Qui l'artista ha reso un motivo derivato liberamente, non dalle porte dei castelli imperiali ma dai sarcofagi romani, con l'aggiunta delle solite edicolette di carattere bizantino, secondo un sistema che Niccola sembra seguire molto spesso nelle decorazioni dei suoi specchi.

Troppo sottili argomenti tutti questi, dunque, da poter affermare non solo che il Pisano abbia avuto parte nella costruzione del Castello imperiale di Prato, ma ch'egli derivi le sue forme d'arte da modelli pugliesi; troppo si è voluto guardare ai particolari delle opere, piuttosto che al carattere generale di quel movimento artistico che prelude e informa, nel tempo stesso, l'arte del grande innovatore pisano.

Un tipo di porta molto simile a quelle dei due castelli

[1]) *Op. cit.*, pag. 796.
[2]) *Ibid.*, pag. 801-802.

Digitized by Google

svevi, lo troviamo – e fu illustrato dal Bertaux – nella chiesa di Lanciano costruita nel 1227. « I particolari della costruzione e della decorazione derivano da prototipi francesi e borgognoni. I capitelli dei pilastri hanno foglie risalienti, il portale laterale tuttora in essere, presenta con le sue fini colonnette, con l'archivolto, con i pilastri scanalati e con l'angolo ottuso del frontespizio un curioso innesto di motivi antichi e di motivi francesi » [1]: tale e quale, dunque, come nelle porte di Castel del Monte e di Prato. Dobbiamo concludere perciò che in queste opere, diverse per sentimento ma eguali per il carattere e per lo spirito, piuttosto che riconoscere la mano di un solo artefice, sia da vedere un indirizzo d'arte allora diffuso per la penisola, e più di quanto non si voglia ammettere. La porta del castello di Prato, che precede indubbiamente l'opera di Niccola, ci conferma nell'opinione, da noi altrove sostenuta [2], dell'influsso che l'arte antica e l'arte nuova, importata dai grandi e internazionali ordini monastici, esercitò sugli artisti nostrani nella prima metà del secolo decimoterzo. Ed appunto a questo nuovo indirizzo, fatto di tradizioni classiche e di arte gotica s'ispira meravigliosa la grande arte di Niccola.

I. B. Supino.

---

[1]) *Op. cit.*, pag. 688.

[2]) *Arte Pisana*, Firenze, Alinari, 1904.

Digitized by Google

LA « TRINITÀ » DEL PESELLINO
DELLA *NATIONAL GALLERY* DI LONDRA
(NUOVI DOCUMENTI)

I seguenti documenti si riferiscono alla storia di una celebre « tavola » allogata da certo prete Pero di Ser Landi e prete Filippo di Ser Giovanni, al pittore FRANCESCO DI STEFANO da Firenze, (n. 1422-†1457) detto *Pesello,* ma più comunemente *Pesellino,* per distinguerlo dal nonno materno, GIULIANO DI ARRIGO DI GIUOCOLO GIUOCHI (n. 1367-†1446), conosciuto pure col soprannome di *Pesello.*

L'allogagione avvenne nel settembre 1455 per incarico della Compagnia de' Preti della SS. Trinità di Pistoia; Compagnia che sorta nel Mille e cresciuta floridissima per tanti secoli, colpita dalla soppressione Leopoldina del 1873, fu spoglia d'ogni suo bene non che del proprio oratorio, crollato e distrutto in seguito ad un incendio, circa mezzo secolo fa.

Della « tavola » diè cenno il Vasari, pur scambiando l'oratorio della SS. Trinità con la « chiesa di Sant' Iacopo »; ce ne lasciò una descrizione il Waagen; ne parlarono il Crowe e Cavalcaselle, Gaetano Milanesi, ed ultimamente Werner Weisbach a proposito di una « predella », che ei giudicò verosimilmente già parte di questo medesimo dipinto, attribuendone le storiette al PESELLINO e a PIERO DI LORENZO PRATESE. Contro tale opinione scrisse la Mary Logan, e i docc. che or rivendicano a FRA FILIPPO LIPPI la « predella », avvalorano il giudizio da essa manifestato.

La « tavola », originariamente, doveva comporsi di cinque scomparti. Nel mediano venne raffigurata la *SS. Trinità,* dalla quale la Compagnia de' Preti s'intitolava; negli altri quattro, furono dipinti *S. Iacopo, S. Zeno, S. Girolamo* e *S. Mamante,* il martire di Cesarea. Sotto agli scomparti stava la « predella », che prima fu di legno lavorato con tarsíe, finchè più tardi non venne sostituita da un'altra dipinta da FRA FILIPPO, con le storiette re-

Digitized by Google

Galleria Nazionale di Londra – « LA TRINITÀ »
di FRANCESCO DI STEFANO detto PESELLINO

Digitized by Google

Digitized by Google

lative a' santi de' quattro scomparti: *Il Martirio di S. Iacopo, S. Girolamo che toglie la spina al leone,* ecc.

Il dipinto del PESELLINO, passato dall'oratorio pistoiese nella raccolta di Mr. W. Y. Ottley e da questa nell'altra Davenport-Bromley, trovasi sino dal 1863 nella « National Gallery » di Londra e porta il n. 727.

Della « tavola » non è rimasta che la parte mediana; quella cioè recante la rappresentazione simbolica della *SS. Trinità.* Gli scomparti, di due dei quali, quelli cioè di *S. Iacopo* e di *S. Zeno* protettori di Pistoia, ebbe contezza lo stesso Vasari, sono andati dispersi. La « predella » di FRA FILIPPO è con tutta probabilità, quella attualmente posseduta dal cav. Antonio Gelli pistoiese.

I docc. che alla storia di questa « tavola » si riferiscono, vanno dal settembre 1455 al maggio 1467. Seguendoli per tutto un dodicennio con accurato studio, noi vediamo disegnarsi al vivo quei tempi oramai remoti. Tali docc. sono un contributo di grande interesse oltre che per la storia dell'arte, anche per la storia del costume e della vita privata quattrocentista in Pistoia. Firenze che la teneva asservita, pur le dava luce di poesia e gloria d'arti. Con i dipinti del VERROCCHIO e di LORENZO DI CREDI, coi freschi d'AGNOLO DI DONNINO e di COSIMO ROSSELLI, coi disegni del DA MAIANO e del ROSSELLINO, co' marmi dei GAMBERELLI e del FERRUCCI, co' pietrami de' maestri settignanesi, colle terre invetriate de' ROBBIA e del BUGLIONI, co' getti del POLLAJOLO e di MASO FINIGUERRA, con gli intagli de' TASSO, co' maestri di vetro, cogli organai, cogli arazzieri, co' ricamatori, Firenze ringentiliva la naturale salvatichezza pistoiese.

Ma attorno a questa grande « tavola » dell'oratorio della SS. Trinità, si manifesta e si svolge l'influenza della grandezza artistica fiorentina su Pistoia, più che per gli altri monumenti non sia accaduto, e questa pagina d'arte, a tutta la vita del popolo e del patriziato di Firenze, fa richiamo e si lega: di pari passo agli artisti, si affacciano e si muovono prelati e banchieri, notai e fondachisti, e gabellieri e osti e vetturali. Accanto al PESELLINO, a FRA FILIPPO LIPPI e a M°. LORENZO, sta Donato de' Medici, vescovo a Pistoia dal 1436 al 1474, il quale qui muore e vien

Digitized by Google

sepolto nella cappella del Sacramento in Cattedrale, da lui edificata, e che i suoi esecutori testamentari adorneranno più tardi con la tavola condotta dal VERROCCHIO, da LORENZO DI CREDI, forse anche in minima parte da LEONARDO, e con la marmorea effige che ricorda lo scarpello di ANTONIO ROSSELLINO.

Più umili figure d'artefici fiorentini, pistoiesi o d'altrove, completano il movimento, il calore e la vita attorno a questa «tavola» la quale ebbe forse le ultime soavi carezze del PESELLINO moribondo: il m°. di legname ANTONIO MANETTI, BASTIANO DI NANNI DEL CONTE, il m°. di vetri FRANCESCO DI LORENZO DA MONTELUPO, che nel 1465 aveva qui pure lavorato una finestra per il Palazzo del Podestà, BARTOLOMEO DI ANDREA BOCCHI, aggraziato seguace del Gaddi e del quale rimangono tavole non spregevoli, IACOPO figlio del pittore GIOVANNI CRISTIANI, PIERO DI DOMENICO da Lucca, padre di quel «DAVIT pistolese», che il Vasari ricorda nella vita di BENEDETTO DA MAJANO e così di seguito.

Questa la parte illustrativa appena sbozzata. I dettagli, le discussioni, le ipotesi, i giudizî seguiranno tra breve.

Era opportuno intanto dare in luce la parte documentale per conoscere il pensiero dei critici e degli eruditi, ed aver così più piana e aperta dinanzi la via ad una completa e definitiva illustrazione.

PELEO BACCI.

Digitized by Google

1

1455, 10 di settembre.

La Compagnia della SS. Trinità di Pistoia delibera di far dipingere una « tavola » a scomparti, col simbolo della « Trinità » nel mezzo e con le figure di « S. Iacopo », di « S. Zenone », di « S. Girolamo » e di « S. Mamante » ai lati, con patto che in tale opera si potesse spendere sino a 200 fiorini. [ARCH. DEL PATRIM. ECCL.° DI PISTOIA. *Comp.ª della SS. Trinità,* Cod. *G*, n. 459, c. 20].

Xristus, 1455.

Qui di sotto scriverò io prete Pero, camarlingo al presente, tutti i partiti i quali se otteranno per le duo parti nella Compagnia della Trinità. In prima:

Mezedima a dì 10 di settembre, anno soprascritto [1455] alla chiexia nostra.

Raunata e congreghata la Compagnia della Trinità nella chiexa nostra in mezzedima a dì 10 di settembre anno soprascritto alla sede ordinaria secondo il consueto costume, celebrato prima il divino officio, e già fatto silentio per comandamento de' priori, si comandò per loro partito ciaschuno dovesse sedere, dipoi parlò persuadendo alla Compagnia messer Iachopo [di Bart. Bellucci] arciprete a presente, uno de' priori, di consentimento del venerabile religioso prete Domenicho di Simone, priore, compagnio del detto messer Iachopo, che veduto la devotissima Compagnia della Trinità de' Preti esser posta in tanto onore e gloria che per la divina Providentia e per li buoni e santi statuti ab anticho observati in detta, di giorno in giorno ella era augumentata di tutte quelle choxe che per al presente gli facevano di mestieri, il perchè decta Compagnia si poteva chiamare sublime e più alta che luogho che fusse nelle terre nostre; vero era che ben pareva a lui che innuna choxa sola, detta Compagnia portasse disaggio e grandissimo manchamento, e questo era chella Compagnia fusse privata di tale dono, quale cioè una « taula » d'altare; pertanto lui mosso da tale difetto sia più tempo portato da detta Compagnia umilissimamente preghava ciaschuno e tutt' insieme sopra a tale choxe dovessen provedere.

Accetta e gratissima fu alla Compagnia tale proposta e pertanto assai e varij consili se preparoseno in detta Compagnia sopra tale materia, tutti

Digitized by Google

però se achordavano chella « taula » si facesse, ma erano varie oppinioni circha allo spendio. A uno pareva fare una choxa mezana e di picholo chosto, alchuni altri [che] consideravano lo stato di detto luogho, erano contrarii al picholo chosto e choxì confabulando tutti insieme chi voleva una choxa chi un' altra senza alchuno achordo. Si levò in piedi il prudente religioxo prete Bartolomeo Farucci, col capo dischoperto, umilissimamente narrando il suo consilio; dixene che lui sapeva lo stato del luogho et entiandio se richordava che la Compagnia era di tale conditione già ab anticho che non si metteva a fare choxa alchuna di che ella non avesse l' onore, el perchè allui pareva che volendo la Compagnia provedere d' una « taula » d' altare non dovesse spendere mancho di 150 o per infino a 200 fiorini perchè non pareva allui si potesse avere choxa che fusse conveniente al luogho se fusse di minore prezio. Messo tale partito colle fave bianche e nere nel corpo della Compagnia di consentimento de' priori, fu ottenuto per le duo parti, cioè per le venti fave, le 17, a ciò che si spendesse nella detta taula da 150 per infino in dugento fiorini, non diminuendo però le stationi ordinarie.

In questa medesima mattina fu fatta la commessione sopra tale materia al venerabile religioxo messer Filippo di Ser Giovanni, piovano di S. Andrea e a me prete Pero ser Landi al presente camarlingho; vinsesi per le duo parti su consiglio di messer Iacopo arciprete. Anchora si vinse per le duo parti che accio chè la Compagnia per tale choxa non avesse detrimento e maxime anche allo spirituale, a ciò non fusse abandonata in questo anno, il detto messer Filippo e prete Pero camarlingo soprascritto avesseno balía e possanza alloro beneplacito per potere vendere per detta « taula » omine trecento cinquanta di grano e quello denaro che si vendesse tale grano si dovesse dare al dipintore in quel modo e in quella forma che a detti messer Filippo e prete Pero parrà e piacerà e questo solo, perchè si vinse con conditione che non si debba diminuire le stationi ordinarie.

Anchora perchè era differentia nella Compagnia quali fusseno le fighure principali nella detta « taula », s' ordinò d'achordo tutti che in nel mezo fusse la *Trinità* perchè era il segnio nostro e dipoi fusseno duo santi per lato; l' uno fu ordinato fusse *Santo Iacopo Maggiore* perchè era avocato delle terre, ell' altro fusse *Santo Zenone* anchora avochato di tutto il cherichato di Pistoja; il terzo fusse *S.° Geronimo,* e perchè il quarto santo manchava, io prete Pero Ser Landi humilmente preghai la Compagnia veduto me essere devotissimo del glorioso santo messer *Santo Mommè* martire, che se loro fusseno contenti, tale fighura vi fosse dipinta, io volea fare ogni anno la sua festa in detta Compagnia e las-

Digitized by Google

sare per detta festa in perpetuo omine sei di grano d'affitto in questa forma cioè: [1]).

Promissi io prete Pero ser Landi al presente camarlingo della Trinità della Compagnia era d'achordo il glorioso e devotissimo *S. Mommè* fusse dipinto nella « taula » della Compagnia e fusse una delle quattro principali fighure, di fare la sua santa festa ogni anno in proprio del mexe d'oghosto quello dì che a me paresse terminare, choxi dovesseno fare ogni anno nella chiexa nostra con duo vespri e una messa cantando e dipoi il dì sequente immediatamente di fare uno anuale nella chiexa maggiore di Pistoja per l'anima di Giovanni di Nicholò Ser Landi e di tutti i miei passati in questo modo.

Chella Compagnia della Trinità vada nel soprascritto dì alla chiexa maggiore e faccia cantare una messa da morti e appichino all'altare una libbra di candele o per infino a due in quel modo che sogliano fare gli anovali antichi nella chiexa di S. Giovanni forcivita o veramente del proposto in Duomo e dieno in mano a' preti che parrà alloro secondo che è consueto alloro fare per li altri [anovali].

E acciocchè la Compagnia non perdesse delle sue fatiche promissi se chosì facevano e observavano ogni anno nella detta chiexa, venuta la soprascritta fighura dipinta nella detta « taula », dare in perpetuo a detta Compagnia omine sei di grano d'affitto obligando tutti miei 'redi e beni. E in chaxo chella fighura non venisse non mi voleva oblighare a niente.

Fu vinto tale partito similmente per le duo parti.

2

1455, 6 di settembre — 1456, 22 di giugno.

Spese incontrate per andare a Firenze ad allogare la « tavola » della SS. Trinità al Pesellino, estratte dal libro del camarlingo della Comp.ª prete Pero di Ser Landi (1455-1456) [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 459, c. 4[1]].

Xristus, 1455.

Uscita di denari generale.

.... Agli osti, a dì decto [6 settembre 1455] e per lo cavallo quando rechai il disegnio a vedere alla Compagnia, stetti tre dì . lib. iij, sol. x, den. —

[1]) Vi è scritto: « vulgi » e a c. 20 continua il doc. sotto la dizione: « Xristus, 1455. Partiti ottenuti fra le duo parti ».

Digitized by Google

A Lucha Giannini, a dì 17 di decto, per lo suo cavallo per andare a Firenze, quando alloghai la « taula » a Francesco Pesello maestro dipintore; tennilo sei dì, in tutto lire due e soldi otto. lib. ij, sol. viij, den. —

A prete Pero, a dì decto, per la soprascritta andata, per spese di boche tra le mia e quella del cavallo e sol. 5, messe e' fogli per fare scritture e per li disegni feci fare; stetti dì sei, in tutto lire sette . . . . . lib. vij, sol. —, den. —

A Centi di Biagio a dì 24 dì decto per vetture del suo cavallo e per spese di boche fatte in Firenze per me e per lo cavallo; in tutto stetti duo dì, e per I^a messa . . . . . lib. iij, sol. iij, den. —

A Batista Peri, a dì 8 d'ottobre, per lo suo cavallo e per spese di boche fatte in Firenze; stetti duo dì . . . lib. ij, sol. xiij, den. —

.... A Piero della Tancia, a dì 24 di novembre per un cavallo e per spese fatte in Firenze; stetti duo dì e mezzo, in tutto lire tre . . . . . lib. iji, sol. —, den. —

.... A m.° Lorenzo dipintore in Firenze, grossi quattro per sue fatiche di quello primo disegnio ch'io fe' fare . . . . lib. i, sol. ij, den. —

.... A Piero della Tancia, a dì 28 di febbrajo [1456], per uno ronzino e per spese di boche fatte in Firenze, in tutto . lib. ij, sol. xv, den. —

.... A prete Domenicho di Domenicho, a di 22 di giugno, per vettura del suo cavallo per andare a Firenze . . lib. —, sol. xvi, den. —

A gli osti a dì decto per spese di boche di me e del cavallo . . . . . lib. i, sol. x, den. —

. . . . . .

3

1455, 26 settembre-24 dicembre.

Pagamenti parziali a favore del Pesellino e di m.° Antonio Manetti, legnaiolo di Firenze, il quale preparò la tavola da dipingersi. [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 459, c. 5].

Xristus, 1455.

Uscita di denari dati al dipintore.

A Matheo di Ser Giovanni, a dì 26 di settembre, fiorini otto larghi perchè li desse a Francescho Pesello nostro dipintore della « taula », montano lire quarantadue . . . . . lib. xxxxij, sol. —, den. —

A Matheo soprascritto, a dì otto d'ottobre, fiorini dodici larghi perchè li desse a Francesco detto . . . . . lib. lxiij, sol. —, den. —

Al soprascritto, a dì quattro di dicembre, fiorini uno largho perchè lo

Digitized by Google

desse a Francesco per panno lino avea comprato. lib. v, sol. v, den. —

Uscita di denari dati per lo legniame.

Ad Antonio Manetti [da Firenze] maestro della « taula » del legniame a dì 26 di settembre contanti . . . . . lib. xxj, sol. —, den. —

Al soprascritto a dì 24 di dicembre lire venticinque per noi da Matheo di Ser Giovanni . . . . . lib. xxv, sol. — den. —

Al soprascritto a dì..... [1]) de decto, fiorini due larghi . . . . . lib. xij, sol. ij, den. —

4

1456, 10 di settembre — 1457, 10 di luglio.

Spese incontrate per andare a Firenze a sorvegliare la « tavola » dipinta dal Pesellino e per pagamento a Bastiano di Nanni del Conte per la « predella » di legno intarsiato fatta all' altare della SS. Trinità. [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 459, c. 12[1]].

Xristus, 1456.

Uscita di denari generale.

.... Agli osti, a dì 10 di settembre, per l'andata da Firenze, per la « taula », col cavallo stetti duo dì . . . lib. ij, sol. xv, den. —

.... Agli osti, a dì 11 d'ottobre, per l'andata da Firenze e per lo cavallo stetti duo dì, lire tre . . . . . lib. iij, sol. —, den. —

A Becharo, a dì 18 di detto, per vettura di duo cavalli andamo messer Filippo e io a Firenze per li fatti della « taula ». Stemo tre dì in tutto lire due e sol. 14 . . . . . lib. ij, sol. xiiij, den. —

Agli osti a dì decto per spese di boche per me e del mio cavallo in tutto, in tre dì, lire tre, e messer Filippo non volse esser paghato nè per sè, nè per spese del cavallo tornò a casa sua . . . . . lib. iij, sol. —, den. —

.... Agli osti, a dì 18 di dicembre, per l'andata da Firenze e per lo cavallo stetti tre dì, in tutto . . . . . lib. iijj, sol. —, den. —

1457. Agli osti a dì 19 di febbr.° per l'andata da Firenze e per lo cavallo stetti duo dì . . . . . lib. ij, sol. xv, den. —

Agli osti, a dì 15 di marzo, per l'andata da Firenze e per lo cavallo stetti tre dì. . . . . lib. iij, sol. xv, den. —

.... A Bastiano di Nanni del Conte a dì 30 di marzo per la « predella » dello altare intarsiata . . . . . lib. vi, sol. x, den. —

[1]) La data è lasciata in bianco.

Digitized by Google

Agli osti, a dì 6 d'aprile, per l'andata da Firenze e per lo cavallo stetti duo dì . . . . . lib. ij, sol. x, den. —

.... Agli osti, a dì 31 di maggio per l'andata da Firenze e per lo cavallo stetti duo dì . . . . . lib. ij, sol. v, den. —

.... Agli osti, a dì 10 di luglio col cavallo stetti dì 5, tornai a Pistoja e ritornai là per fare saldo con dipintore . lib. vii, sol. —, den. —

A uno notaio, a dì decto, che fu roghatore dello lodo fu dato per frate Filippo di Domenicho da Vinegia e per portatura della « taula » dello legniame, in tutto . . . . . lib. — sol. xv, den. —

5

Pagamenti parziali a favore del Pesellino e saldo fatto con m.° Antonio Manetti legnajolo. [ARCH. DETTO, id., cod. *G,* 459, c. 15].

Xristus, 1456.

Uscita di denari dati al dipintore.

A Francesco di Stefano detto Pesello, dipintore della nostra « taula », in più partite, come appare in uno suo libro della bottegha e anchora a libro di Matheo di Ser Giovanni, in tutto lire ottanta una . . . . . lib. lxxxi, sol. —, den. —

Uscita di denari dati ad Antonio Manetti.

Ad Antonio Manetti da Firenze, in più partite, come appare in uno suo foglio che suoma contanti lire trentasette e soldi 18 per resto di lire novantasei montava il legniame d'accordo. lib. xxxvij, sol. — den. —

6

1458, 14 di giugno.

Deposito di 20 fiorini di suggello a favore di madonna Tarsia, vedova del Pesellino, per resto di pagamento della «tavola» che esso aveva preso a dipingere. [ARCH. DETTO, id., cod. *G,* 460, c. 37[1]].

.... A Martino dello Scarsa e compagnia in Firenze a dì 14 di detto, di consentimento e volontà di Strozzo di messer Marcello degli Strozzi di Firenze fior. venti di suggello in fior. sedici larghi e lib. 2, sol. 11 de' quali men' à fatto creditore e che se ne facci la volontà di Benci di Nicholao di Paulo Benci da Firenze per darli a m.ª Tarsia donna che fu di Francescho Pesello dipintore in Firenze per parte di resto della « taula » dipinse detto Francescho. Per lib. cinque sol. quattro di costo il fiorino largho, in tucto lire ottantasei, sol. sei, den. 8 de' quali n' ò poliza di loro mano . . . . . lib. 86, sol. 6, den. 8.

Digitized by Google

A prete Bartholomeo di Giovanni Farucci per perdita di detti 16 fiorini larghi che me li contai lib. 5, sol. 6 l'uno, e 'l bancho seglà [se li ha] contati lib. 5, sol. 4, den. 9 di costo . . . lib. 1, sol. —, den. —

Allui detto per tre andate a Firenze a portare i soprascripti denari a chavallo a sol. 30 il dì, lire quatro, soldi diece. lib. 4, sol. 10, den. —

7

1458, 26 d'agosto — 1459, 19 di marzo.

Spese relative alla «tavola» dipinta dal Pesellino, data a terminare a Fra Filippo Lippi, estratte dal libro del camarlingo della Comp.ª della Trinità, prete Domenico di Nanni (1458-1459). [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 462, c. 17[1]].

1458. Uscita di denari per la «taula».

A Santi barbieri a dì 26 d'oghosto per lib. sette di trote per grosso uno d'ariento la libbra, si portorono a donare a Firenze a Strozo di messer Marcello notaro, in tutto . . . . lib. 1, sol. 18, den. 6.

A Lorenzo di ser Cortese e' dì soprascritto per una meza lib. di speze per portare a Firenze, donossi a Bencio Benci montò in tutto . . . . . lib. 1, sol. 8, den. —

Alle ghabbelle di Pistoja e di Firenze per ghabbella di ditte trote e speze, in tutto. . . . . lib. —, sol. 6, den. —

A prete Bart. Farucci e prete Domenico per andare af- Firenze per tre dì co' chavalli per li fatti delle «taule», in tutto a dì 31 soprascritto . . . . . lib. 9, sol. — den. —

Al banco di Martino dello Scharsa in Merchato vechio si paghono per lo dipintore fior. sedici larghi a lire una e soldi nove, valseno in tutto lire ottantasei e soldi cinque . . . . . lib. 86, sol. 5, den. —

A messer Iacopo arciprete e prete Bartolomeo Farucci per andare a Firenze per fare venire le «taule»; steteno dì quatro, a dì 27 di settembre, in tutto . . . . . lib. 12, sol. —, den. —

A Iacopo di ser Paulino speziale a dì suddetto per una libra di speze portarono a donare, in tutto . . . . . lib. 2, sol. 15, den. —

A Simone da San Donino vettorale e' dì 30 suddetto per rechatura di ditta «taula». . . . . lib. 7, sol. —, den. —

A prete Bartolomeo Farucci e al'atro prete, e' dì 2 d'ottobre per ispesse fatte per detta «taula» in Firenze, cioè per portatura, in ghabelle, altre spese, lire due, soldi dodici . . . . lib. 2, sol. 12, den. —

A ghabbelieri di Pistoja, a dì 3 soprascritto per ghabbelle di dette «taule» . . . . . lib. 1, sol. 2, den. —

Digitized by Google

A messer Girolamo [Zeloni] e prete Iacopo del Passaraio priore, e' dì 31 soprascritto, per andare a Prato quando s'allogò la « taula » a frate Filippo, per uno dì . . . . . lib. 3, sol. —, den. —

A Nanni malischalcho, e' dì soprascritto per uno dì sopratene lo chavallo quando andò af- Firenze l'arciprete e prete Bartolomeo Faruci per aspettare prete Pero di Ser Lando . . . lib. —, sol. 6, den. —

A prete Salvadore, e' dì 4 di decembre quando la Comp.ª lo mandò per prete Pero in montagna che andasse a Firenze colloro . . . . . lib. —, sol. 5, den. —

A prete Bartolomeo di Datino per andare a Prato per fare dare a monsignor [Donato de' Medici] a detto fra Filippo fior. 15 d'oro, per uno dì, in tutto . . . . . lib. 1, sol. 10, den. —

A messer lo Veschovo, a dì 13 di marzo fior. 10 larghi, e' sono per parte di fior. 31 larghi che lui prestò alla Comp.ª per dare a frate Filippo . . . . . lib. 53, sol. —, den. —

1459. A frate Filippo nostro dipintore per insino a questo dì 13 di marzo in grano vendutoli come apare a uscita del grano e auto di denaro del grano venduto in tutto [1]). . . . lib. 28, sol. 10, den. —

A prete Domenico di Nanni per insino e' dì 9 di marzo, andò a Prato due volte, per sue spese in tutto . . lib. —, sol. 14, den. —

A Popone per insino e' dì 19 soprascritto per portatura di dette « taule » a Prato, in grano, a pare al' uscita di grano per censi in questo c. 15 [2]). . . . . lib. —, sol. —, den. —

lib. 211, sol. 11, den. 6

8

1459, 5 di novembre — 1460, 5 di giugno.

Spese diverse per trasporto, gabella e collocamento della « tavola » di fra Filippo Lippi in chiesa della SS. Trinità. (ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 462, c. 37).

1459. Uscita di denari per la « taula » nostra.

A frate Filippo dipintore a dì 5 di novem. in grano lib. 15, sol. 15, den. —

[1]) Leggesi infatti sotto la rubrica: « Entrata di denari di grano venduto » a c. 13: « Da frate Filippo dipintore, a dí 12 soprascritto [dicem. 1458] per unime trenta di grano, per soldi dicianove l'unima, monta in tutto lib. 28, sol. 10, den. »

[2]) « Uscita di grano per censi e lemosine » a c. 14[1]: « A Popone a dí 5 di novembre [1458] per portatura della « taula » a Prato. Fece patto messer Iacopo arciprete e messer Benedetto . . . omine 5 »

Digitized by Google

Item, de' dare a dì 11 di giugno paghai per lui per ispeze a Basilio, ciò per unce dieci . . . . . lib. 2, sol. 3, den. 4.

Item, a prete Bartholomeo di Datino a dì 5 di g[i]ugno per 2 dì per andare a Prato per far venire la « taula ». . lib. 1, sol. 10, den. —

Item, a prete Domenico di Santa Maria Nuova priore per parte di ghabbelle di detta « taula », si paghò a Prato fior. 2 larghi. . . . . lib. 10, sol. 12, den. —

Item, a prete Domenico soprascritto per refe per cucire la cortina . . . . . lib. — sol. 3, den. —

Item, a frate Filippo e vettorali e a gharzoni suoi per le spese per quattro dì come apare al quadernuccio distintamente lib. 3, sol. 15, den. 10

[Somma] 33, 19, 2

9

1458, 13 d' ottobre — 1461, 21 di marzo.

Rimborsi fatti dalla Compagnia della SS. Trinità a Donato de' Medici vescovo di Pistoja, de' danari dal vescovo anticipati a fra Filippo Lippi, per la « tavola » presa a dipingere. (ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 462, c. 38).

1459. Messer Donato [de' Medici] Veschovo di Pistoja de' avere per insino a dì 13 d' ottobre 1458 fiorini quindici larghi li quali diede per noi a Prato a frate Filippo nostro dipintore per parte della « taula » sono lire . . . . . fior. 15

Item, de' avere per insino a dì . . [1]) fiorini sedici fiorini larghi li quali pagò per noi a ditto frate Filippo per parte di ditta « taula ». fior. 16

Item, de' avere per insino a dì 12 di giugno 1459 fior. diciotto larghi li quali diè per noi a frate Filippo dipintore per parte della « taula ». fior. 18

fior. 49

Ane auto a dì 13 di marzo 1458 fiorini dieci larghi da me prete Domenico camarlingo . . . . . fior. 10

Ane auto a dì 21 di marzo 1461 fior. diciotto larghi da prete Domenico da Santa Maria Nuova chamarlingo com' apare a libro ditto prete Domenico, a uscita di danari prestati c. 14 [2]) . . . . . fior. 18

[1]) Manca la data.

[2]) Leggesi infatti nel cod. *G*, 461, c. 15:

« Ricordo detto dì [14 di gennajo 1461] perché monsignore ci aveva più volte richiesti e suo denari, cioè fiorini diciotto larghi che lui ci prestò quando

Digitized by Google

Anne auto per insino a dì — di luglo 1459 e per noi da messer Iacopo Bellucci fior. ventiuno larghi come apparisce in questo a c. 40 al conto di detto messer Iacopo di danari ricevuti e dati per la Compagnia . . . . . fior. 21 larghi

fior. 49

10

Ricordo delle contrattazioni passate tra la Compagnia della SS. Trinità e fra Filippo Lippi, al quale, per 115 fiorini, fu allogato la « tavola » incominciata dal Pesellino, nonchè un « dossale » e una « cortina » che il Lippi prese a dipingere per 18 fiorini di suggello in più. (ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 462, c. 39).

1459. Frate Filippo di [Tommaso] [1]) dell'ordine di S. Maria del Carmino dipintore della nostra « taula », abitante in Prato de' avere per insino a dì 8 di g[i]ugno 1460 per factura della « taula » della Compagnia, la quale li fu alloghata per comessione della Compagnia fatta a messer Girolamo d'Andrea e prete Iacopo del Pasaraio priori e messer Iacopo di Filippo in Prato, i quali fuseno con monsignore [Donato de' Medici], come apare per uno foglio scritto di mano di ditto messer Girolamo e soscritto delle ditte parti, il quale è appresso di ditto monsignore, per prezo e pregio di fiorini cento ottanta di sugello per insino in dugento, quello giudichase monsignore detta « taula ». E detto monsignore veduto l'opera fatta per detto frate Filippo esser perfetta, giudichò e sentenziò che lui avesse insino ne la soma di fiorini 200 che sono fiorini centoquindici computato e trattone fiorini ottantacinque, li quali avea auti Francesco Pesello e suoi redi, cioè fiorini centoquindici a ragione di lire quattro soldi sei fiorino . . . . . fior. 115 di sugello

Item, debe avere per insino a dì soprascritto per una diferenza che ditto frate Filippo ebbe colla Compagnia d'avere fatto più lavoro che in ditto foglio non si contenea fece convenire detta Compagnia dinanzi

---

la « tavola » dell' altare vene, essendo la Compagnia predetta, congregata in detto luogo, deliberossi per 'l corpo della Compagnia che cierti denari che aveva a dare parte Domenicho di Nanni, si dessono a monsignore, e missesi a partito a fave nere e bianche, e furono per 'l sí fave nere ventitre e per 'l no fave bianche cinque, e fu vinto per 'l sí e sopra scritti preti di sopra. »

[1]) Nel testo si trovano tre punti in linea.

Digitized by Google

alla signoria di monsignore, e fatta la rimesione per ditto frate Filippo per l'una parte e per l'altra la Compagnia, in monsignore, giudichò che avesse oltre a detti cento quindici fiorini, avesse fiorini diciotto di sugello con questo che ditto frate Filippo avesse a dipignere la « cortina » e uno « dossale » di legno, avesse pure e' legname, cioè fiorini diciotto di sugello . . . . . fiorini 18 di sugello

Anne auto a dì 13 d'ottobre 1458 fior. quindici larghi, ebbe per noi da monsignore in Prato, sono fior. sedici e soldi nove . . . . . fior. 16, lib. 3, sol. 12 di sugello

Anne auto per resto a dì . . . .[1]) fior. sedici larghi, ebbe per noi da monsignore sono fior. diciasette e soldi trenta di sugello . . . . . fior. 17, sol. 30 di sugello

11

1460, 26 di luglio — 1461, 18 di gennaio.

Pagamenti a fra Filippo Lippi ed altre spese incontrate per la « tavola » della SS. Trinità, estratti dal libro di prete Domenico di Domenico camarlingo (1460-1461). [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 463, c. 14[1]].

1460. Uscita di danari paghati per la « taula » e spese fate per essa.

A frate Filippo dipintore a dí 26 di luglio [1460] e per lui a Domenico suo gharzone per sua lettera, che cosí dovessi dare . . . . . lib. —, sol. 12, den. —

A ser Nicolo di Polito a dí 11 d'ottobre [1460] per uno libello fece per messer Girolamo e messer Filippo, al Chapitano [del Popolo] per la « taula » . . . . . lib. 1, sol. 2, den. —

A frate Filippo dipintore a dí 21 di dicembre, lire trenta per parte della « taula » . . . . . lib. 30, sol. —, den. —

A Tristano messo, a dí 2 di genajo [1461], per richiedere e' ghabelieri. . . . . lib. — sol. 1, den. 4 —

Al Faina messo, a dí 3 detto, per richiedere i detti ghabelieri a pigliare lo tempo di provare e del paghare . . lib. — sol. 1, den. 4

A frate Filippo dipintore, a dí 9 di genaio [1461], fiorini due larghi e mezo e per lui a m° Piero legnaiolo e paghai per comandamento di Monsignore [Donato de' Medici] per un folio di mano di frate Filippo . . . . . lib. 13, sol. 5, den. —

[1]) Manca la data.

Digitized by Google

A ser Francesco de' Rossi a dí 12 detto per una inibizione si fece al Podestà, quando fu preso Giuliano di Donato per la « taula » . . . . . lib. 1, sol. — den. —

A frate Filippo dipintore, a dì 18 detto, fior. quattro larghi e soldi sedici e per lui a Iacopo d'Antonio battiloro da Firenze . . . . . lib. 22, sol. 1, den. —

lib. 68, sol. 1, den. 8

12

1462, 21 di ottobre–dicembre.

Pagamenti a fra Filippo Lippi per un « dossale » da dipingersi per l'altare della SS. Trinità, estratti dal libro di prete Bartolomeo di Giov. di Biagio Farucci, camarlingo (*1462-1463*). [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 464, c. 18, 18[1]].

Prete Bastiano di Zanobi camarlingho di messer Donato de' Medici, veschovo di Pistoja, a dí 21 d'ottobre [1462] ebbe da me come chamarlingho della Trinità, fiorini due larghi. Vagliano lib. dieci, sol. quatordici, che otto lib. de' soprascritti due fiorini metto a conto del soprascritto che ane avere d'una vitella vendé a prete Domenicho, chamarlingho passato della Trinità, che si mangiò per la festa della Trinità, e' resto de' soprascritti due fiorini che sono lib. due sol. quatordici metterò qui di sotto a conto del « dossale » del'altare ch' à a fare fra Filippo dipintore che sta a Prato . . . lib. 8, sol. — den. —

Allui detto, a dí soprascritto, lib. due, sol. quatordici che sono in resto de' soprascritti due fiorini, per parte d'una promessa di lib. 20 gli fece, e' soprascritto chamarlingho passato per un *dossale* debbe fare fra Filippo per l'altare della Trinità . . . lib. 2, sol. 14, den. —

. . . . . .

Prete Bastiano di Zanobi, chamarlingho di messer Donato, veschovo di Pistoja, [ebbe, dicembre 1462], per resto d'una promessa gli fece per la Compagnia prete Domenicho da Santa M.ª Nuova, chamarlingho passato, per frate Filippo che dipinse la « tavola » dell'altare della Trinità. Pel « dossale » soprascritto che.'l detto frate Filippo de' dipigniere per l'altare della Trinità, ebbe da me conta[nti] per resto, lib. diciasette, sol. sei, come aparisce a giornaletto di chasa c. 61.... lib. 17, sol. 6, den. —

Digitized by Google

13

1462, 18 di maggio.

La Comp.ª de' Preti delibera di allogare a Francesco di Lorenzo da Montelupo, un occhio di vetro con la figura della « Trinità » affinchè l'aria non danneggi la « tavola » del Pesellino e di Fra Filippo Lippi. [ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 461, c. 20].

In margine: Comessione di fare l'ochio del vetro.

Ricordo come oggi, questo dí 18 di maggio 1462, sendo la Compagnia congregata per istatione ordinaria, dopo la messa cantata per comandamento de' priori fu commandato a tutti che niuno si partisse. Per buona chagione esendo tutti a sedere, comm'è consueto, si levò su el venerabile huomo messer Filippo Bertini, priore al presente, e consigliò e disse che gli pareva che avendo fatto la Comp.ª la maggiore ispesa, cioè la « taula » dell'altare, che e gliera di bisognio fare fare quel' ochio di vetro conciòssia cosa che l'aria ci guastava la soprascritta « tavola » e inteso per la Comp.ª el consiglio di messer Filippo sopra e sotto, levossi su messer Iacopo arciprete e disse che el consiglio di messer Filippo soprascritto era buono e che gli pareva che fosse buono di dare la commessione a messer Girolamo [d'Andrea Zeloni] e prete Bartolomeo di Datino che l'alogassono a fare, per meno che e' potessono, colla figura della *Trinità,* a Francescho di Lorenzo da Montelupo; e messo el partito a fave bianche e nere, furono per'l sì fave nere 19, e per no, fave bianche una.

14

1463, 21 di maggio — 1464, 13 di settembre.

Pagamenti a Francesco di Lorenzo da Montelupo per l'occhio di vetro con la rappresentazione della « Trinità. » (ARCH. DETTO, id., cod. *G*, 462, cc. 22, 39, 56[1]).

Franscescho di Lore[n]zo da Montelupo presente, a dí 21 di maggio [1463], habita in Pistoja per parte di paghamento de l'occhio che fa alla Trinità, lib. tre. sol. otto, in quatro umine di grano gli avé, e per lui a Lionardo di Benedetto da Chavina[na]; come in questa c. 14 [1]) . . . . . lib. 3, sol. 8, den. —

[1]) A c. 14[1] sta scritto nell'entrata de' denari per grano venduto: « Francescho di Lorenzo da Montelupo, habita in Pistoja, a dí 21 di maggio 1463,

Digitized by Google

.... Francescho di Lorenzo da Montelupo, habita in Pistoja, per insino a dí 29 di giugnio 1464 per parte di resto di paghamento del' occhio del vetro à fatto alla chie[sa] della Trinità, fiorini sei larghi in tre partite, lib. trentadue, sol. otto . . . . . lib. 32, sol. 8, den. —

.... Francescho di Lorenzo da Montelupo, habita in Pistoja, per insino a dí 13 di settembre [1464] ebbe da me contanti lib. dicianove, sol. sedici, den. 6 per resto dell'occhio del vetro à fatto nella chiesa della Trinità e delle rete tese al soprascritto occhio e del filo di rame messe alla soprascritta rete . . . . . lib. 19, sol. 16, den. 6

15

1465, 23 di marzo — 1465, 17 di settembre.

Pagamenti al legnaiolo Iacopo di Giovanni Cristiani e al pittore Bartolomeo d'Andrea Bocchi per fattura e coloritura degli sportelli posti sull'altare della SS. Trinità, a riparo della « tavola » dipinta dal Pesellino e da Fra Filippo Lippi. (ARCH. DETTO, id., cod. *G,* 464, cc. 58, 58[1], 59, 78).

Falcione da Brandeglio, 23 di marzo [1465], per due legni di chastagnio che si sono messi al'altare della chiesa della Trinità, che vi si sono messi suso gli sportelli che serrano l'altare sol. trentaquatro e per la poliza di mettergli dentro den. quatro. lib. j[a], sol. 14, den. 4

.... Giovanni di Biagio dalle Celate, a dí 14 di maggio [1465], per sei bendelle e sei chancri per chonfichare agli sportelli che serrano la « tavola » de l'altare, sol. dicianonove (sic) e Iachopo di Meuccio per una mezza libra d'auti per chonficchare dette bendelle sol. due; in tutto sol. ventuno . . . . . lib. j[a], sol. i, den. —

Iacopo di Giovanni alias di Meuccio a dí 15 di maggio [1465], ebbe da me uno fiorino largho vale a moneta lib. cinque, sol. dieci per parte di paghamento de' soprascritti sportelli. lib. 5, sol. 10, den. —

Chapasciutto, a dí soprascritto, per portatura de'soprascritti sportelli e chornicione a chasa di Meo di Bochi sol. due e di poi per portatura da chasa di Meo di Bocchi a la chiesa della Trinità sol. due; in tutto sol. quatro . . . . . lib. — sol. 4, den. —

Comprai a dí 17 di maggio [1465], dagl'Ingesuati di Firenze, unce tre d'azurro di sol. trenta l'uncia, ghostò sedici grossi, sono moneta

---

per quatro umine di grano gli vendei per sol. diciasette l'umina, lib. tre, sol. otto . . . . . lib. 3, sol. 8, den. —

Digitized by Google

lib. quatro, sol. otto. Dielo a Meo di Bochi che ne dipinse e soprascritti sportelli . . . . . lib. 4, sol. 8, den. —

.... Prete Andrea da Firenze, a dí primo di giugno [1465], ebbe da me contanti lib. tre per due unce d'azurro, comprò a Firenze da gl'Ingesuati che manchava à soprascritti sportelli . lib. 3, sol. —, den. —

.... Meo di Bocchi dipintore per insino a dí 22 di luglio [1465] e per insino a dí 17 di settenbre per dipintura degli sportelli e legni e sopracelo e cornicione de l'altare della Trinità e dipintura della chasetta delle chandele e di quatro schudi, che v'è dipinto l'ansegnia della Compagnia, cioè la *Trinità;* ebbe in più volte da me lib. undici, sol. dieci . . . . . lib. 11, sol. 10, den. —

.... Iachopo, di Giovanni dipintore, alias di Meuccio a dí 15 di settembre [1465] per resto degli sportelli ch'egli à fatti, de l'altare della chiesa della Trinità e della « predella » sta sotto la « [ta]vola » de l'altare e del sopracelo di detta « tavola » ebbe da me in contanti in Palagio de' Signiori lib. tre . . . . . lib. 3, sol. —, den. —

16

1466, 11 di settembre — 1467, 18 di maggio.

Altri pagamenti a Fra Filippo Lippi per il « dossale » e spese incontrate per la sgabellatura di questo. (ARCH. DETTO, id., cod. *G,* 464, c. 101[1]).

Uscita di denari pagati per la tavola del « dossale » della Compagnia.

Frate Filippo dipintore che sta a Prato a dí 11 di settembre [1466] per parte di prezo d'uno « dossale » ch'à fatto per l'altare della chiesa della Trinità, ebbe da me fiorini quatro larghi vagliono a moneta lib. ventidue, sol. quatro . . . . . lib. 22, sol. 4, den. —

Prete Bartholomeo di Filippo per insino a dí 8 di settembre per una messa disse per me in Duomo perchè andai a Prato a rivedere e' soprascritto « dossale » che me lo disseno e' preti della Compagnia sol. quatro . . . . . lib. —, sol. 4, den. —

Prete Bartholomeo di Datino, a dí 18 di maggio [1467] per ischabellare in Prato el soprascritto « dossale » sol. ventiotto . . . . . lib. 1, sol. 8, den. —

Digitized by Google

UN POLITTICO DI SCUOLA SENESE
A RIETI

Mentre si ammira dagli studiosi la bella mostra d'arte antica senese, credo opportuno di ricordare un non spregevole esemplare di questa scuola: La Madonna col Bambino, S. Pietro, S. Paolo, S. Domenico, S. Pietro Martire, cinque parti d'un polittico conservate nella modesta raccolta municipale reatina.

Quest'opera, generalmente attribuita dal Guardabassi ad artista del XV secolo, è classificata tra le migliori di Luca Tomé dal Cavalcaselle. Però queste pitture non furono esaminate a comodo, mentre separatamente si conservavano: la Madonna col Bambino dentro il convento di S. Domenico, e le altre nelle pareti della non luminosa cappella di Santa Caterina, nella chiesa. Quivi, secondo una nota in alcuni fogli inseriti nel libro dei Consigli del Convento, nel 1676, disfacendosi gli stalli del coro, fu rinvenuta una pietà; la Madonna col Cristo morto in grembo, e sotto, su tavola a fondo d'oro, la scritta: *Lucas Thomæ de Senis pinxit hoc opus MCCCLXX. Hæc Tabula facta est pro anima Andreæ Pennelli et uxoris suæ Dñæ Vannæ.*

Segata dal muro la tavola fu trasportata in S. Pietro Martire, dove si vedeva ancora ai tempi dell'estensore di questa nota, che potrebbe, con la coincidenza del nome, avvalorare l'attribuzione del Cavalcaselle. Di questa tavola oggi resta la sola notizia, ed il rammarico che con essa abbiamo perduto un raro esemplare d'un soggetto pochissimo trattato dalla scuola senese. I caratteri di questa scuola si riscontrano nella nostra pittura, ed a parte la discussione sul nome dell'autore, esso deve essere assegnato al XIV secolo.

In una gloria d'oro e di gemme spiccano le teste della Vergine e del Bambino, dalle larghe aureole finemente ornate, tra le vaghe lobature d'un'edicola gotica, dalle sagome rilevate a svariati disegni, avvivati da imitazioni di topazi e smeraldi. La

Digitized by Google

La Vergine col Figlio fra Santi – LUCA TOMÉ

Digitized by Google

Digitized by Google

Vergine siede in trono e, con mossa agile e riposata, sorregge con la destra il Bambino ritto sulle sue ginocchia; con la sinistra svolge un rotolo, che, dalla sua, va alla mano stessa con cui il Bambino presenta la Croce, mentre benedice con la destra. Sul rotolo è scritto: *Qui. Vult. Venire. Post. Me. Aneget. Semet.* Dal volto della Madonna, d'un ovale piuttosto pienotto, reclinato sulla testa del Bambino, col collo alquanto slanciato, con gli occhi a mandorla, leggermente socchiusi, con le sopracciglia arcuate, spira un'aria di dolce maestà; ed il Bambino roseo, paffutello, ricciuto, dallo sguardo vivo e sereno, ci rivela il tipo che, trattato prima dal Memmi, rimase tradizionale nella scuola, dopo di lui. Sul rosso lacca d'un arazzo damascato in oro, il manto della Madonna, oggi quasi nero, in origine bleu scuro con risvolti verdi, sotto il manto il corsetto paonazzo, tra il manto e l'arazzo la veste fiammante del Bambino, formano una gradevole gamma di colori, avvivati da una bordura messa ad oro con finissimi dettagli d'intreccio e di smerlettatura. Sopra la testa della Vergine, negli spazi liberi, tra il sesto acuto dell'edicola ed il tondeggiante della cornice due profeti svolgono un listello con scritto a sinistra: *Puer. Datus. Est. Nobis.* a destra: *Ecce. Virgo. Concipiet. Et.* Le estremità della Vergine, lunghe, eccessivamente affusolate, prive di congiunture, alquanto ricurve, il verde della sottostante preparazione che traspare dalle mezze tinte nell'incarnato dei volti, il disegno rigido, i tratti ben delineati e precisi, i pochi capelli ondulati che sfuggono di sotto il manto della Madonna, ed i biondi ricci del Bambino, segnati uno ad uno, il finissimo lavoro nella bordura delle vesti, i piccoli rombi, i quadratini, i cerchielli che compongono l'ornamento delle aureole, minutissimamente trattati, la diligente operatura dell'arazzo e del cuscino sul quale siede la Madonna, le pieghe rilevate del manto, l'orientale profusione d'oro e di gemme, ci rivelano, con i tratti speciali della scuola senese, la meticolosa cura dei particolari e lo sfarzo che Essa ritenne dai miniatori e dai bizantini. Questa tavola misura m. 1.70 $\times$ 0.72 non è alterata da nessun ritocco, i suoi colori sono un poco abbassati di tono, e la parte inferiore, occupata quasi tutta dal manto della Vergine, larga-

Digitized by Google

mente drappeggiata, è molto deteriorata. Nelle tavole laterali, le figure dei santi, sono in piedi, anch'esse dentro un'edicola gotica dagli ornati a piccolissimo rilievo. San Pietro rigido e fiero, tiene un libro nella sinistra, con la destra mostra le chiavi. Il suo volto largo e muscoloso incorniciato da barba ondulata e da capelli spioventi, ha quell'aria severa tradizionale nel tipo della scuola: un manto giallo con risvolti azzurri, ripreso con un rabbuffo tra la vita e l'avambraccio destro, gli scende dalle spalle ai piedi sopra ad una veste violacea. S. Paolo in posa alquanto addolcita da un leggero inchinar del capo verso destra, ha lineamenti marcati, folta e riccia barba, capelli rialzati sulle tempie, ricadenti dietro le orecchie, impugna con la destra la spada, con la sinistra tiene l'Evangelio aperto con la scritta: *Bonum. Certamen. Certavi – Cursum. Consumavi. Fidem. Se* – anch'egli è coperto da un manto violaceo con risvolti rossi e vestito di verde. Essi mostrano nudi i piedi, il destro spinto un poco innanzi. La minima cura dei particolari si riscontra nelle chiavi di S. Pietro: in oro l'una in argento l'altra, finemente lavorate con tortiglioncini graziosissimi, e nelle aureole, anch'esse pazientemente lavorate. Queste due pitture, rinverniciate e ritoccate ad olio, avvivate nella parte superiore con della porporina, hanno l'oro del fondo coperto con una tinta verdastra che contorna l'intera figura. Il barbaro ritocco però non ha sopraffatto, nella pittura, la traccia dell'antico fondo, per quanto può rilevarsi dal confronto con le figure di S. Domenico e di S. Pietro Martire, che hanno i tratti caratteristici della figura degli apostoli, riflessi nei loro volti, dai lineamenti ben marcati, incorniciati da barba e capelli, resi più dolci nell'espressione dalla mossa con cui la testa di S. Domenico inchina verso sinistra, e quella di S. Pietro Martire, verso destra. San Domenico presenta con la sinistra un libro rilegato in rosso e con la destra, poggiata sullo stesso libro, tiene un giglio; S. Pietro Martire anche lui nella sinistra tiene un libro rosso, e nella destra, leggermente sollevata, la palma del martirio. Sotto il nero dei manti risalta il candore delle vesti; i due santi mostrano i piedi coperti da calzini a punta giallo oscuri, il sinistro spinto un poco innanzi. Sotto uno stridente color azzurro

Digitized by Google

che contorna le intere figure, sono quasi spariti gli ornati dell'edicola; nessun altro ritocco ha guastate queste tavole, che conservano intatte nei tratti ben delineati e decisi, nelle estremità lunghe, affusolate e nel partito abbondante delle pieghe nelle vesti, le caratteristiche della scuola senese. Le tinte secche e sbiadite staccandosi dal fondo tarlato, lasciano scoprire un' altra caratteristica tecnica della scuola, la tela, che secondo l'uso degli antichi pittori, era incollata e battuta sulla tavola prima di lavorarla. Sotto queste quattro tavole laterali, che misurano ciascuna m. 1.56 × 0.44, fu dipinta una barbara zoccolatura, sotto la quale potrebbe esser nascosta o qualche piccola scena riferentesi alla vita degli apostoli e dei santi, od una qualche scritta col nome dell'autore. Ricchezza pari alle cuspidi interne dovea riscontrarsi nell'antica cornice anch'essa a cuspidi secondo ce la suggerisce il taglio a trigono delle tavole laterali. Esse che in punti tra loro corrispondenti conservano i segni dell'antica imperniatura, dovevan esser disposte: La Madonna col Bambino in centro, a destra S. Pietro e S. Domenico, a sinistra S. Paolo e S. Pietro Martire. Se questa disposizione non fosse data dall'inchinar della testa dei santi verso la Vergine, essa risponderebbe di per sè a quel certo criterio gerarchico mai trascurato, componendo inoltre un armonico avvicendamento di colori. Queste tavole avrebbero bisogno di un giudizioso restauro e di più accurata conservazione.

Esse nella grigia monotonia dell'ambiente in cui vengono custodite, brillano con i loro ori, ridono con l'armonia dei loro colori, mentre la mite Vergine dagli occhi languidi e dal capo inchino sembra che sogni i: « colles clementer elevati aut domesticis arboribus vitibusque consiti » e la dolce accolta delle sue sorelle nella città del sogno e del silenzio.

GIOVANNI PETRINI.

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI CELLINIANI

II [1]

Benvenuto Cellini e il Cardinale di Ravenna

Il Cellini si era incontrato con Benedetto Accolti alla corte di Clemente VII. Anzi, durante il memorabile assedio del '27, quando il fine cesellatore era improvvisamente diventato bombardiere, l'Accolti era stato tra i cardinali [2], che più spesso erano andati a vederlo su gli spalti di Castel S. Angelo, in quel '*suo* diabolico esercitio' delle artiglierie [3]. Si trovarono di nuovo, dopo vicende non liete, certo, per l'uno e per l'altro, nel 1540, a Ferrara dove l'Accolti aveva cercato riparo allo sdegno di Papa Paolo III [4], e dove il Cellini sostò, come è noto, alcuni mesi di quell'anno, aspettando che il Cardinale Ippolito d'Este lo chiamasse in Francia. Colà Benvenuto compì per l'Accolti alcuni lavori, – 'un cavallo di cera', 'un modello di cera d'una galea', 'un modello d'uno bacino e boccale con molte figure'; – gli cedè ben trecento 'disegni di diverse opere', e modellò un 'suo ritratto grande di cera' [5]. Pare anzi che restasse molto soddisfatto della consuetudine e della benevolenza del Cardinale, se, ricordando dopo molti anni il soggiorno di Ferrara, per più rispetti sgradito, notava come quel che vi aveva avuto 'di buono si era stata la pratica del Cardinal Salviati, e quella del Cardinal di Ravenna, e di qual-

---

[1]) Vedasi il fascicolo precedente, pp. 120-132.

[2]) Era stato eletto alla porpora, col titolo di S. Eusebio, il 3 maggio 1527, alla vigilia dell'invasione degl' Imperiali.

[3]) *Vita*, ediz. Bacci, pag. 75.

[4]) Vedi su questo E. Costantini, *Il Cardinal di Ravenna al governo d'Ancona e il suo processo sotto Paolo III*. Pesaro, 1891, pag. 399; e Luzio, in *Giorn. storico*, XIX, 99, n. 3.

[5]) Sono lavori segnati in un Ricordo che citiamo più innanzi, alla nota 6. Per la tecnica del ritratto in cera, cfr. Plon, *B. Cellini orfèvre, médailleur, sculpteur*. Paris, 1883, p. 346.

Digitized by Google

cuno altro di quelli virtuosi musici, e non d'altri'[1]). La sorte li fece incontrare ancora una volta in Firenze, dove entrambi eran nati e dove ora tornavano (l'Accolti due anni avanti il Cellini, cioè nel '43) a cercar nella corte medicea una diversa specie di protezione. Benvenuto dovè esser lieto di ritrovarsi col Cardinale, prima di tutto, certo, per il buon ricordo che aveva serbato della loro consuetudine ferrarese; ma poi, anche, perchè.... i lavori che aveva fatto per lui alla corte estense non eran stati mai pagati! Così ancora dopo otto anni era costretto a registrare, in certi suoi ricordi, un credito di ben 550 scudi che 'il serenissimo Cardinal di Ravenna' gli doveva dare 'per insino dal 1540 del mese di settembre in Ferrara' per quelle opere, delle quali seguiva l'elenco[2]). Non sappiamo se il conto fosse finalmente saldato: ma pare verosimile, perchè Benvenuto lavorò di nuovo, nel 1549, per l'Accolti. Solo che ancora una volta, per i suoi compensi, si trovò alle prese colla tradizionale avarizia del Cardinale. E sembra che corressero tra loro delle male parole. Di ciò informa una lettera inedita che trascriviamo, e nella quale Benvenuto giustifica in un modo che vorrebbe esser abile certe intemperanze di linguaggio a cui si era lasciato trasportare verso il Cardinale, quando aveva creduto che gli fosse fatto torto[3]).

Monsignore Rev.^{mo} et sempre mio patrone

Essendo venuto M. Anghulo[4]) a parlarmi da parte di V. S. R.^{ma} ci siamo ditti et lui a me et io a llui quanto faceva di mestiero, et benissimo à iustificato V. S. R.^{ma} e io non

[1]) *Vita*, ediz. Bacci, pag. 259.

[2]) È un ricordo conservato in un codice Riccard.: Tassi, III, 20 e Plon, pp. 166-7, 387.

[3]) L'originale è conservato nel R. Archivio di Stato Fiorentino: *Carte Ravennati*, filza XXII, ins. 12.

[4]) Questo Andrea Angulo era il segretario del Cardinale: uno di quei tristi, di che egli si era circondato in Firenze, e dai quali gli amici lo ammonivano a guardarsi (cfr. la bella monografia del Costantini cit., pag. 403). Si vide, al momento della sua morte, che gli amici non s'ingannavano!

Digitized by Google

mancho bene ò iustificato con esso le ragione che tenevo in tal caso, quali mi paiono bonissime. Solo una mi si era schordata qual non mi par dovere di lasciarla indietro inpurgata et senza risposta, quali si è che dicendo a M. Anghulo che V. S. R.ma non n era quel Signiore che io arei voluto che quella fussi tanto grando per vendicarmi al torto qual mi pareva avere ricevuto da quella, volevo dire che essendo V. S. R.ma stato o un re o un papa o imperatore la mia vendetta si era fuggirmi da esso, privandolo delle mie vivande come ad altri tali ò fatto per simile medesime occhasione. Per questo non doveva comentare V. S. R.ma che io l'abassassi; anzi quanto potevo in alto l'alzavo, et me quali io sono molto bene mi cognioscho. Or basti.

Quanto a l'avere domandato tre giorni di tempo alla risposta, ò pensato che basti tre ore. Se io dicessi di non volere dare il modello che s'è fatto per tali opere concedendo l'opera al termine che si trnova, molto penserei che sapessi di schortesia. Credo che sia il meglio di dire a V. S. R.ma così: che avendo molto innanzi la opera di sua S. R.ma, et per nissuna delle mie ragionevole stize non tardato nè tolto tempo alla sua opera, nè mancho io fuggitivo, mi pare che sia il dovere di finirla; e così la risolvo, si che mandimi il restante dell'oro che tanto più presto sì faccia. E per tornare indietro un passo giuro a V. S. R.ma che io non ò inteso M. Angulo quello che V. S. R.ma gli aveva dato di commissione che lui facessi di certi schudi che mi mostrò in uno fazoletto. Mi parve che in nel cominciarmi a parlare lui ne volessi fare uno effeto che poi nella fine tornò di un altro colore. Questo non vi importi: io intendo di finire l'opera se tanto potrò. Pregandola colla sua buona gratia quanto che non colla mia ragione et non mi occhorrendo dirle altro, le bacio le mani. Di casa, il dì 15 di giugno 1549. Alli comandi di V. S. R.ma

BENVENUTO CELLINI.

Al molto R.mo M.re il Cardinale di Ravenna

Digitized by Google

Pare che fosse sorta contestazione per la ritardata consegna del lavoro: esigendo l'Accolti che insieme coll'opera incompiuta il Cellini gli desse il modello fatto per essa [1]); e preferendo naturalmente l'artista di portarla egli stesso a compimento. Di che lavoro si trattasse non è detto: ma la lettera è del 15 giugno 1549, e il Cellini vi prega il Cardinale di mandargli il restante dell'oro, perchè 'tanto più presto si faccia' l'opera. Ora, del 17 agosto 1549, di soli due mesi dopo cioè, è un suo ricordo di 'cento scudi d'oro' che dovevà ricevere dal Cardin. di Ravenna 'per conto di una saliera d'argento, già cominciata per il Cardinale Salviati' [2]). Alla quale parrà perciò probabile che si riferisca la lettera trascritta, come certo conviene ad essa l'accenno allo stato d'incompiutezza del lavoro. Chiarito il malinteso, il Cellini continuò a prestar la sua opera al Cardinale; e ai 18 settembre di quello stesso anno registrava a suo carico altri 200 scudi 'per uno modello d'un tempio, dove s'aveva accomodare dua sepolture, ricchissimamente fatto con molte figure' [3]). Se non si sapesse d'altronde che il Cardin. Accolti in quegli anni aveva occupato l'animo in tutt'altri pensieri che di morte, si direbbe che ordinando il modello di una sepoltura egli fosse profeta di sicura preveggenza: chè la sera del giorno nel quale il Cellini fermava quel ricordo, egli veniva improvvisamente a morire. Non sappiamo se l'artista riuscisse ad ottenere dall'eredità i crediti che vantava: ma è probabile, perchè Cosimo de' Medici si assunse pietosamente la cura delle sostanze del morto, a difesa de' suoi tre figli naturali [4]). Neppure sappiamo che sorte toccasse ai lavori eseguiti dal Cellini pel Cardinale. Chiamato da una meretrice al letto del morente, quel famigerato Andrea Angulo (che anche dalla lettera da noi trascritta appare uomo

---

[1]) Risulta, come già il Plon ha osservato (op. cit., pag. 167), dal ricordo Riccardiano che talvolta il Cardinale ordinava a Benvenuto i modelli in cera e faceva poi eseguire gli oggetti da altri orafi.

[2]) Vedi il cit. ricordo: Tassi, III, 20, e Plon, 387.

[3]) Ibid.

[4]) Costantini, op. cit., pag. 408-409.

Digitized by Google

di malfida abilità) indugiò ad avvertire il medico e gli altri familiari, per aver tempo a far bottino. Pure quando si compilò, subito dopo, l'inventario delle suppellettili, era ancora rimasto nella casa il ricchissimo vasellame d'oro e d'argento, ed altri oggetti artistici: forse anche, dunque, i lavori celliniani [1]). E così fu allora registrato un ritratto del Cardinale, nel quale il Costantini crede si possa riconoscere quello che aveva dipinto per lui Tiziano. Ma poichè il Vasari dice che questa tela si conservava nel guardaroba del Granduca, non è forse irragionevole pensare anche al ritratto in cera che per l'Accolti aveva foggiato, nel '40, Benvenuto.

F. PINTOR.

[1]) COSTANTINI, op. cit., pag. 414.

Digitized by Google

ALLOGAZIONE AL SIGNORELLI
D'ALCUNI DIPINTI IN LUCIGNANO

Ignoro se l'indicazione posta nella mia *Vita di Luca Signorelli* (Firenze, 1903, p. 33, nota 1) sull'esistenza nell'Archivio di Stato Fiorentino della scritta stipulata a Lucignano di Valdichiana cogli orafi senesi m.° Gabriello e compagni per dar compimento all'albero di s. Francesco principiato nel 1350 e rimasto imperfetto fino al 1471 abbia fatto conoscere quel documento al signor Giovanni Poggi. Egli lo stampò nell'*Arte,* Roma, 1904, vol. VII, pag. 191, fece benissimo a produrlo, e maggiormente lo loderei se non avesse soppresso qualche inciso della carta. L'albero metallico, con smalti, nielli, coralli, posseduto dal Comune lucignanese è lavoro insigne d'oreficeria, venne ammirato da chi ebbe la sorte di vederlo, adesso attira la speciale attenzione di quanti visitano in Siena la *Mostra dell'arte antica senese,* e darebbe argomento ad una monografia di grande interesse.[1]) A colui che si deciderà ad illustrare un monumento artistico così importante non rincrescerà di conoscere anche la scritta stipulata fra i lucignanesi e Luca Signorelli per ornare con pitture tanto l'interno e gli sportelli dell'armadio destinato a custodire il prezioso albero, quanto parte della parete dove esisteva il vuoto incavato per servirgli di ripostiglio. Gli sportelli andarono miseramente perduti nei primi anni del secolo XIX, nè giovarono a ritrovare almeno le tracce dei dipinti murali del Signorelli le cure del signor Giovan Pietro Capei per merito del quale io ebbi notizia delle allogazioni fatte a m.° Gabriello ed al Signorelli conservate in antiche copie nella filza 12 del Convento di s. Francesco a Lucignano ora custodite a Firenze nell'Archivio di Stato.

GIROLAMO MANCINI.

---

[1]) L'albero di s. Francesco è cosa affatto diversa dalla croce processionale di Lucignano, essa pure in questo momento esposta a Siena. Qualcuno attribuì la croce processionale all'orefice Gabriello, opinione della quale credo sia molto da dubitare.

Digitized by Google

Scritta e la allogagione de l'armario de l'arboro a m.° Luca da Cortona 1482.

Al nome di Dio. Amen... (*Anno*) del nostro Signore 1482, indictione..., a dì 16 del mese d'otobre del presente anno. Sia noto et manifesto a qualunche persona che vederà o leggiarà la presente scripta chome, questo dì detto di sopra, maestro Giovanni del Mannella, Mariano del Bruno et Mariano di Vivuccio operari chiamati per l'oratorio a chonpagnia deli spectabili homini Nicholò di Bartolommeo d'Agniolo, Mariano del Bruno, Francesco di Pietro, rectori dela Fraternita di Santa Maria da Lucignano elepti dal detto Comuno a fare l'opere et ornamenti dell'Arboro di Sancto Francesco alogano a m.° Luca di Gilio de' Signorelli da Cortona a dipigiare l'armario de l'arboro di Sancto Francescho chon l'infrascritti patti et Conventioni: Che li detti operari debbino mettare l'azurro è loro bisognevole a la detta opera et ogni altri cholori a le sue spese chon quatro figure ne la faccia dinanzi di detto armario cioè i quatro avocati del comuno di Lucignano, et dal canto di dentro nelli sportelli debba fare due figure cioè Sancto Lodovico et Sancto Bonaventura et el resto di dentro debba essere azurro et a stelle d'oro, et nell'altro sportello dal canto di fuore vi debba dipingiare Sancto Bernardino, S. Antonio da Padua et S.to Sebastiano et debba dipin*giare* . . . . . frontespitio una meza figura . . . . . cioni mettare a biaccha . . . . . di marmo et le parti da canto dipingiare apo . . . . . [1]) talmente ornare et assettare et dipingiare el deto armario de figure et adornamenti chome si richiede a otimo e perfecto maestro, et li sopradecti operari et rectori sonno convenuti chon decto maestro Luca di dare et pagare per sua fadiga et mercede ducati diciotto d'oro, et promette decto m.° Luca in tenpo dì dieci cominciando dal dì de la facta scripta venire, continuare, seguire et finire el decto lavoro obrigando l'una parte a l'altra et a l'una le sopra decte chose observare. Et io Ser Giovanni di Jachomo notario da Lucignano de voluntà de le sopradte parti ò facta la presente scripta di mia propria mano in presentia di messer Francescho piovano, et di frate Francescho Proximo, li quali si subscrivaranno di loro propria mano.

E io Francesco pievano di Lucignano fui presente alla sopradetta scripta, anno, dì, et mese sopradecti.

E io Frate Francescho del Proximo di Lucignano fui presente alla sopraditta scripta, anno, mese, dì, detto di sopra.

[1]) La carta è bucata e macchiata.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

Digitized by Google

Cappella del Bigallo

Digitized by Google

LA COMPAGNIA DEL BIGALLO [1])

Negli anni 1244-1245 fra Ruggero Calcagni, domenicano, « inquisitor domini Pape hereticorum in Tuscia constitutus » si adoperava con molto ardore a purgare Firenze dall'eresia dei Patarini, onde erano infette molte delle più notabili famiglie della città. Tra i domenicani che l'assistevano compare più volte il nome di fra Pietro da Verona [2]). Nel dicembre del 1244 i due Consigli della Repubblica, rispondendo ad una istanza « fratris Petri professionis ordinis praedicatorum », concedevano ai Domenicani che si allargasse la piazza davanti alla lor chiesa « causa faciendi praedicationem vel praedicationes ad voluntatem dicti fratris Petri » [3]). Nell'agosto dell'anno

---

[1]) Si cfr. PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza*. Firenze, 1853, pp. 1-60 e 440-457, che pubblica con molte inesattezze una piccola parte dei documenti riferiti, dagli originali, nell'Appendice. — P. LANDINI, *Istoria dell'oratorio di S. Maria del Bigallo, etc.* Firenze, 1779 e *L'illustratore fiorentino del 1839*. Firenze, 1838, pp. 37-51.

[2]) Si veggano i documenti pubblicati dal prof. Felice Tocco in appendice alla sua lettura *Quel che non c'è nella Divina Commedia*. Bologna, 1899, e specialmente i numeri 16, 17, 18.

[3]) Arch. di Stato Fior. Diplomatico, S. Maria Novella, 12 Dicembre 1244. « Cum ad instantiam et postulationem carissimi fratris Petri professionis ordinis Praedicatorum per utrumque consilium civitatis Florentiae.... stabilitum foret quod fratres professionis ordinis praedicti et capituli Sanctae Mariae Novellae de Florentia deberent habere de terris sitis post plateam dictae ecclesiae sitam ab illa parte dictae plateae et ubi est domus quae dicitur hospitale pauperum pro pinzocaris qui homines de poenitentia nuncupantur (*lo Spedale di S. Paolo*).... pro faciendo plateam et dictam plateam quae ibi erat crescendo causa faciendi praedicationem vel praedicationes ad voluntatem dicti fratris Petri.... placuit, etc. » Cfr. FINESCHI, *Memorie istoriche degli uomini illustri del Convento di S. M. Novella*. I, Firenze, 1790, pp. 96-97.

Digitized by Google

seguente gli eretici, forse irritati dalle persecuzioni dell'inquisitore e dal successo della predicazione di fra Pietro e certo sostenuti dal Potestà, a mano armata assalirono i fedeli, « violaverunt cimiterium maioris Ecclesie, intrando ecclesiam cum armis, fugando, spoliando et vulnerando eos, qui vocati a nobis ad praedicationem venerant.... de quibus pene tota civitas attestatur et cicatrices fidelium vulneratorum hec idem indelebiliter attestantur » [1]). Di queste mischie, che certo ebbero un seguito, come è facile immaginare dal tenore del documento che le ricorda, rimase viva la memoria nel popolo: più di un secolo dopo, Donato Velluti ricordava di un suo antenato, Buonaccorso di Piero: « fu grande combattitore contr'a Paterini e eretici, quando di ciò palesemente si combattea, secondo udi' dire, al tempo di S. Piero martire » [2]). La leggenda narrò poi di battaglie combattute dove tuttora rimangono presso santa Felicita e il Trebbio « signa victoriae, signo Crucis in lapide sculpto et super columnam imposito » [3]), e tra i più gagliardi combattitori degli eretici, ordinati a ciò dallo stesso Pier martire, pose i Capitani della Compagnia del Bigallo. È indubbio che questa Compagnia fu istituita dal santo insieme all'altra di S. Maria, che nel 1285 commise a Duccio di Boninsegna una tavola per la sua cappella di S. Maria Novella [4]). Un'iscrizione che si legge dietro un'anconetta del secolo XIV e che sarà riferita altrove, precisa anzi il giorno della fondazione: « Quest'è la compagnia magiore fatta e 'difichata per nobile san Pietro martire ad onore e reverentia della nostra groriosa madre Vergine Maria nell'ano MCCCXLIV il dì dell'Asunsione etc. » ma tace dello scopo [5]). Il 5 aprile 1245, per atto rogato da

---

[1]) Doc. 18 dei citati nella nota 2 a pag. 189.

[2]) D. Velluti, *Cronica di Firenze*. Firenze, 1731, p. 31.

[3]) Antonini, *Chronicon*, tit. XXIII, cap. VI, § 2. Cfr. Taegio presso i *Bollandisti*, die XXIX aprilis, c. 22.

[4]) Milanesi, *Docum. per la storia dell'Arte senese*. I, doc. 16.

[5]) Un antico libro della Compagnia, veduto dallo Strozzi nel 1616 e

Digitized by Google

ser Baldovino Ruffoli, le monache domenicane di Ripoli commettevano nella Compagnia la cura dello spedale di S. Maria a Fonteviva, detto del Bigallo. D'allora la Compagnia Maggiore fu anche chiamata del Bigallo, e sotto questo nome soltanto oggi è conosciuta. I primi anni della sua esistenza ci sono poco noti [1]). I capitani non avevano neppure un luogo fisso di residenza: talora si adunavano nella chiesa di S. Maria Novella, tal'altra nella chiesa di S. Bartolo al Corso o altrove. Nel 1352 il Comune di Firenze donò loro una casa, che fu già dei Macci, posta all'angolo della Via dei Pittori (oggi Calzaioli) e della Piazza d'Or San Michele. Nel 1412 i capitani vi facevano dei restauri e vi edificavano un oratorio. [Cfr. Doc. II, 1]. La facciata della nuova residenza era dipinta « a marmi » e con storie della vita di S. Pietro martire da Ambrogio di Baldese e ornata con tre tabernacoli, scolpiti da Filippo di Cristofano e contenenti tre statuette, della Ver-

---

da lui citato nei suoi *Spogli* [FF. Mglb. XXXVII, 300, c. 127] era intitolato: « Libro de' capitani della Compagnia maggiore di S.ta Maria del Bigallo, la quale hebbe cominciamento per lo padre m. santo Piero martire l'anno 1244, nella Vigilia dell'Assunta della Vergine Maria a dì 14 Agosto. »

[1]) I primi legati alla compagnia cominciano, nei citati Spogli strozziani, col 1256 (c. 117). Ivi è l'atto del giugno 1250 con cui i capitani « societatis beatae Mariae Virginis, quibus commissa est cura hospitalis sanctae Mariae de Fonteviva del Bigallo a domino Ardengo episcopo florentino », nominano un sacerdote per officiarlo (c. 119). Nel 1279, nell'ultima domenica di febbraio, la società, adunata « apud sanctum Donatum de Turri », delibera « quod elemosina l. 50 *fiat fratribus ordinis praedicatorum S. Mariae Novellae pro opere dictae ecclesiae ad instantiam dictorum fratrum et sub praetextu indulgentiae indultae per fratrem Latinum cardinalem apostolicae sedis legatum* » (ibid., c. 117). Una prova della potenza della società nel secolo XIII si ha dal fatto che i suoi rettori erano spesso nominati a scegliere i carcerati da liberarsi ed offrirsi alla chiesa di S. Giovanni. Cfr. GHERARDI, *Le Consulte della Repubblica fiorentina*. Firenze, 1896-1898, alle date 16 giugno 1290 e 5 luglio 1291; vol. I, p. 432 e vol. II, p. 92.

Digitized by Google

gine e dei SS. Pietro martire e Lucia, più antiche [1]). La cappella dell'Oratorio era pure stata allogata a Ambrogio di Baldese, che nella volta vi dipinse gli Evangelisti e nella parete verso la strada la nascita della Madonna. Le pitture furono stimate da Lorenzo Monaco e da Mariotto di Nardo [cfr. Doc. II, 2]. Sull'altare erano due candelieri messi ad oro e colorati da Bicci di Lorenzo e una tavola, rappresentante la Vergine col putto tra i santi Pietro martire e Giovanni Battista, opera di Mariotto di Nardo [cfr. Doc. II, 3] [2]). Quest'oratorio fu abbandonato nel 1425 quando un decreto della Signoria unì la Compagnia del Bigallo con quella della Misericordia, e costrinse i capitani a mutare nuovamente di sede.

❦

La compagnia della Misericordia aveva ricevuto in dono, il 16 settembre del 1351, una casa posta sull'angolo del Corso degli Adimari. Nel gennaio dell'anno seguente prendeva in quel luogo « super canto plateae S. Iohannis » lo spazio per costruirvi un oratorio [Doc. I, 1]. Siccome mancano i libri della Compagnia per gli anni seguenti al '52, ignoriamo chi fosse l'architetto del grazioso edificio che oggi si indica erroneamente col nome di loggia del Bigallo.

Secondo il Vasari ne avrebbe dato il disegno Nicola Pisano, che anche « vi fece di sua mano in marmo una nostra Donna un S. Domenico ed un altro santo che la mettono in mezzo, siccome si può vedere nella facciata di fuori di detta chiesa » [*Vite,* I, 302]. Ora, non soltanto Niccola Pisano era morto da

---

[1]) Nel 1392 Ambrogio di Baldese le dipingeva. Cfr. Doc. II, 1.

[2]) Questa tavola è così descritta in un Inventario del 21 agosto 1453 « 1ª tavola d'altare messa a oro fine figura in mezo di nostra Donna et dallato sancto Pietro martire et sancto Giovanni Batista et nella predella in su che si posa la decta tavola v'è il sengnio del Bighallo » [ASF. Bigallo, vol. MDCLXVIII, c. 8r]. È ricordata anche nell'Inventario del 1° aprile 1576 (ibid., c. 26r); ne ignoriamo la sorte.

Digitized by Google

più di cinquant'anni quando si cominciò a costruire l'Oratorio: ma le tre statue, che sono su la facciata che guarda verso il Battistero, rappresentando la Vergine tra i SS. Pietro martire e Lucia, non sono che le tre statue di cui abbiamo parlato sopra e che adornavano la facciata della vecchia residenza dei capitani del Bigallo. Esse furono certamente poste nel luogo che occupano tuttora dopo il 1425, cioè dopo avvenuta la fusione tra le due compagnie [1]). Come architetto della loggetta si è fatto anche il nome di Andrea Orcagna, che proprio in quegli anni (1352?-1359) lavorava al tabernacolo d'Or San Michele [2]). Ma basta un confronto tra le scolture del tabernacolo e quelle della loggetta per respingere questa ipotesi. Il Frey invece, osservando che le scolture negli archi d'angolo « mostrano lo stesso stile che la Madonna sopra la porta laterale verso la piazza del Duomo », – che come si dirà fu scolpita nel 1361 da Alberto Arnoldi, uno scolaro di Andrea Pisano, – inclinerebbe a ritenere costui non soltanto autore della ornamentazione e delle figure scolpite ma anche architetto dell'oratorio [3]). Ciò è molto probabile, sebbene alcune delle figure sieno, per l'esecuzione, di qualità inferiore alle altre scolture che conosciamo dell'Arnoldi. Invece non mi pare accettabile l'altra supposizione del Frey, che l'Arnoldi si sia servito per costruire l'oratorio di un edifizio più antico e che i due archi disadorni che restano sulla piazza del Duomo ne sieno appunto i residui, da attribuirsi ad Arnolfo di Cambio. Alberto Arnoldi non avrebbe fatto altro in sostanza che chiudere quegli archi e aggiungervi i

---

[1]) Cfr. la nota 1 pag. 192. Nella nota al luogo citato del Vasari (ed. Milanesi) è detto « La Madonna con San Domenico e S. Maria Maddalena sopra la prima arcata a tramontana sono di un Filippo di Cristoforo e del 1413 ». Invece dai documenti [Doc. II, 1] apprendiamo che Filippo di Cristoforo non ne scolpì che i tabernacoli e che le statue sono anteriori al 1392.

[2]) Passerini, *loc. cit.*, p. 450.

[3]) Frey, *Die Loggia dei Lanzi*. Berlin, 1885, p. 105.

Digitized by Google

due nuovi di angolo. « Gli svelti pilastri quadrilateri con semplici abachi invece di capitelli, sui quali si impostano direttamente gli archi, salgono da uno zoccolo energicamente fino all'ampia tettoia, tagliati solamente da tre potenti cornici orizzontali. Per la loro forza e semplicità ricordano i pilastri di S. Maria Maggiore o i più antichi di S. Croce. Suppongo perciò che questa parte che rimane dell'antica Misericordia risalga ad Arnolfo di Cambio ». Contro questa gratuita supposizione sta il fatto che un esame più attento ci mostra come la decorazione marmorea che riveste le due arcate d'angolo dovesse continuare anche per le altre, e che esse rimasero nude e disadorne soltanto perchè i lavori furono, non sappiamo per qual ragione, interrotti. Del resto come potrebbe Arnolfo di Cambio, morto al più tardi nel 1302, aver avuto parte nella costruzione della Residenza della Misericordia se questa, come resulta da documenti, fu acquistata dalla Compagnia soltanto nel 1321? [1]).

Nel marzo del 1358 non soltanto la loggia era costruita, ma anche erano messe a posto le graticole lavorate dal senese Francesco Petrucci [Doc. I, 2]. Nell'aprile dell'anno seguente si era incerti se fare « tavola o figura di Nostra Donna per l'oratorio »; il 18 giugno si allogavano ad Alberto Arnoldi « la ymagine di marmo di Nostra Donna col filio in braccio co' atto di Misericordia.... è simiglantemente due angeli » [Doc. I, 2]. Nardo dipintore, il fratello di Andrea Orcagna, dipingeva nel 1363 la volta dell'oratorio; nel

[1]) Strozzi, *Spogli cit.* Mglb., Cl. XXXVII, cod. 300, c. 132 « 1321. Libro della Compagnia della Misericordia dove sono notati tutti quelli che aiutorno comperare la casa dirimpetto alla porta del Battesimo di S. Giovanni, comperata da Baldinaccio Adimari, dove hoggi si ragunano i capitani della Misericordia. 1321 et 1322 si fece la detta compera. »

Digitized by Google

gennaio del '64 si compivano di lustrare le statue dell'Arnoldi e nell'agosto si dichiarava che erano state lavorate secondo i patti. Lo stesso Alberto Arnoldi aveva nel 1361 scolpito per la Compagnia la Madonna che è sopra la porticciuola dell'oratorio, verso la piazza del Duomo [Doc. I, 3]. Nel 1387 attorno alla Madonna si poneva un tabernacolo di legname costruito da Bonaiuto di Lando, cassettaio, e dipinto da Ambrogio di Baldese. Il nome di questo pittore, assieme a quello di Niccolò di Piero Gerini, ricorre in un altro documento del 5 luglio 1386, secondo il quale i due artisti ricevono fiorini XVII d'oro « per resto del lavorio della dipintura della faccia dinanzi della casa della Misericordia ». Di queste pitture resta un frammento che si conserva nell'interno del Bigallo, nella stanza del Consiglio, e che sarà descritto a suo luogo.

Un decreto della Signoria del 23 ottobre 1425 deliberava « quod officium Capitaneorum societatis Sanctae Mariae del Bigallo et officium Capitaneorum societatis Sancta Mariae della Misericordia ex nunc intelligantur esse et sint unita atque coniuncta et in unum reducta et appelletur deinceps *officium capitaneorum societatum sanctae Mariae del Bigallo et della Misericordia et continuam residentiam facere debeant in loco della Misericordia* et ubi capitanei dictae Societatis della Misericordia retrohactis temporibus consueverunt suum officium exercere »[1]). Diciassette anni dopo avvenuta l'unione un incendio danneggiava, il 23 luglio 1442, la residenza dei Capitani. Si prendevano immediatamente deliberazioni affinchè si facessero con prontezza i restauri necessari: nel marzo del 1445 i capitani, perchè anche esternamente fosse un segno della fusione delle due compagnie, davano licenza al provveditore « quod possit facere pingi.... (*sic*) istoriam sancti Petri

[1]) Passerini, *loc. cit.*, p. 797.

Digitized by Google

martiris et alias in muro ubi coadunantur capitanei existente super platea sancti Iohannis ». Le storie erano dipinte da Ventura di Moro e da Rossello d'Iacopo Franchi, per metà; nel 1446 erano stimate da Lorenzo Ghiberti e da Bonaiuto di Giovanni [Doc. V, 3]. Ne rimangono tuttora gli avanzi, assai danneggiati e offuscati, sopra la seconda e terza arcata della loggia, verso il Battistero.

Il locale della nuova residenza era però troppo angusto per le due Compagnie; specialmente l'udienza era così stretta e misera che non bastava più alle adunanze. Si decise di ampliarla nel dicembre del 1452, servendosi di una bottega contigua che era affittata allo scultore Pagno di Lapo [Doc. V, 4] [1]). Nell'udienza nuova furono aperte due finestre e le invetriate furono allogate al prete Stefano di Biagio dei Mazzei. Anche si deliberò (l'11 luglio 1454) di fare un occhio di vetro nell'oratorio e si dette licenza di allogarlo al camarlingo. Siccome mancano i libri d'amministrazione per gli anni 1455 e 1456 non sappiamo se la deliberazione fosse mandata ad effetto. L'occhio di vetro che ora si vede nell'Oratorio e che rappresenta la Carità fu posto circa il 1865, quando il vano dell'occhio fu ampliato dall'arch. Mariano Falcini. Nel 1487 i capitani facevano costruire una casa fuori della porta alla Croce « popolo di S. Ambrogio luogho detto al Gharullo » [2]). Sull'angolo della casa era un tabernacolo che fu dipinto da Gherardo e Monte di Giovanni di Miniato. Il Vasari così ne parla [*Vite,* III, 238] « Fu Gherardo, oltre al musaico, gentilissimo miniatore; e fece anco figure grandi in muro: e fuor della Porta alla Croce è in fresco un tabernacolo di sua mano ». I documenti che pubblichiamo [Doc. V, 5] confermano le parole del Vasari: purtroppo il tabernacolo fu scomposto nei lavori che si fecero per ampliare e ridurre la piazza

---

1) Forse in questa circostanza si fecero le belle imposte intarsiate, con gli stemmi delle due società, per la porta che introduce nella sala del Consiglio. Ne diamo una riproduzione a pag. 204.

2) ASF. Bigallo, vol. DCCLVI, c. 44.

Digitized by Google

della Porta alla Croce, ed oggi ne rimane solamente una parte, trasportata sul muro della casa che è all'angolo di via Settignanese con via Aretina. Compiremo l'elenco delle opere d'arte eseguite per commissione dei capitani ricordando che nel 1515 essi fecero costruire il bel tabernacolo di legname che contiene in tre nicchie le statue della Madonna e degli angeli dell'Oratorio. Ne fu artefice Noferi d'Antonio di Noferi, fu messo ad oro da Bernardo di Iacobo e da Zanobi di Lorenzo, e Rodolfo di Domenico del Ghirlandaio ne dipinse le storie della predella che rappresentano: l'uccisione di S. Pietro Martire; la nascita di Cristo, la Vergine della Misericordia, la fuga in Egitto; Tobia e Tobiolo che seppelliscono un cadavere [1]).

Le Compagnie del Bigallo e della Misericordia non abbellirono di opere d'arte soltanto le loro residenze. Una folla di artisti, spesso mediocri o affatto oscuri, compaiono al loro servizio, occupati in umili lavori e dipingendo ora i segnali

[1]) Cfr. VASARI, ed. Milanesi, VI, p. 538: « Dipinse anco Ridolfo nella chiesina della Misericordia in sulla piazza di S. Giovanni in una predella tre bellissime storie della Nostra Donna, che paiono miniate ». Il tabernacolo aveva un secondo gradino, distinto in « sette quadretti, tre maggiori e quattro minori » minutamente descritti nella citata opera del *Landini* pp. XVII-XVIII. Inoltre, per la festa di S. Pietro martire si esponeva nel mezzo dell'oratorio « un tabernacolo di altezza circa un braccio.... che si dice opera di Antonio del Carota » e conteneva la « statua di S. Pier martire fatta di rilievo in bronzo dorato » (ibid). Gli sportelli del tabernacolo erano dipinti nell'interno coi SS. Giovan Battista e Tobia e portavano il millesimo 1510. « Questo bellissimo tabernacolo, dipinto da Ridolfo Ghirlandaio, unitamente alla statua, furono venduti nell'epoca della profanazione dell'oratorio (cioè nel 1786), come ancora il secondo grado dell'altare. *Si dice che acquistassero tutto i rr. pp. del Carmine*, e fino ad ora si sono fatte inutilmente ricerche per saperne il destino. » LANDINI, *op. cit.*, ed. di Firenze del 1843, pag. 13, nota 1.

Digitized by Google

per le case di proprietà della Compagnia, ora dossali e croci e candelieri per gli altari degli innumerevoli spedali che la Compagnia aveva sotto il suo governo [1]).

Sembra che all'esterno di ogni spedale fosse rappresentato il santo e la santa, da cui lo spedale prendeva il titolo, nell'atto di accogliere o proteggere poveri e malati: quasi un tacito invito a fruire della ospitalità che si esercitava all'interno. Talvolta la compagnia doveva provvedere ad eseguire i legati di chi, lasciandole per testamento il patrimonio, le imponeva l'obbligo di costruire un tabernacolo o di mantenere in qualche chiesa una cappella. Di simili casi abbiamo nei documenti più esempi. Negli anni 1399-1400 la Compagnia del Bigallo, a metà con l'altra di Or San Michele, faceva costruire un tabernacolo presso l'oratorio di S. Maria a Malavolta e lo faceva dipingere a Niccolò di Pietro [Doc. IV]. Così nell'aprile del 1380 Agnolo Gaddi aveva dipinto un'Annunziata nello Spedale del Bigallo, con l'immagine di Giovanni Buccheri, che aveva lasciata erede la compagnia [Doc. V, 1]. È pur vero che in tali circostanze si andava a rilento nell'eseguire il legato e si ricorreva per lo più all'opera di artisti secondari per risparmiare denaro. Di ciò abbiamo molti esempi nei ricordi della Compagnia d'Or San Michele, dell'Arte dei Mercatanti, dello Spedale di S. Maria Nuova, ecc. Anzi molti dei minori artisti del secolo XV, come Ventura di Moro, Bicci di Lorenzo, Andrea di Giusto, ci sono noti quasi solamente per questa via. Ma talvolta, quando il legato era importante, non si badava alla

---

[1]) Di uno di questi ospedali, intitolato da S. Maria Maddalena e situato nel villaggio della Querciuola nel piano di Mugnone, fu cappellano il Poliziano. Nominato il 18 agosto del 1484: — « Item advertentes ad vocationem cappellae hospitalis plani Mugnonis.... eligerunt et deputaverunt in cappellanum dictae cappellae venerabilem religiosum dominum *Angelum de Montepolitiano* presbiterum florentinum. (ASF. Bigallo, vol. X, fasc. 6, c. 18r) — tenne la cappellania fino alla morte, e ne ebbe di salario 9 lire all'anno [ibid., vol. DCCLVI, c. 254].

Digitized by Google

spesa. Questo è il caso della cappella che i capitani del Bigallo fecero edificare nel Carmine per l'anima di Chiaro Ardinghelli [1]). In un libro dove si registravano i testamenti in favore della Compagnia, si legge: « Richordanza ch'el Chiaro Ardinghelli fecie suo testamento per mano di ser Niccholò Paoni notaio, nel quale fecie molti lasci e fecie sua reda universale questa Compagnia. Morì a di VI d'agosto 1377 »[2]). Soltanto nel 1393, ai 29 d'aprile, si trova menzione di una cappella da farsi « pro anima Chiari Ardighelli in ecclesia fratrum S. Mariae al Carmino »[3]).

L'allogagione ne è fatta il 4 giugno del 1395 a Matteo di Bernardo Ducci, che ne riceve 95 fiorini d'oro, in più rate. Il 10 gennaio del 1398 si delibera di fare le graticole attorno alla cappella « ad exemplum graticolarum quae sunt in cappella domini Gucci Dini Gucci posita in ecclesia Omnium Sanctorum de Florentia in cruce ipsius ecclesiae ex latere sacristiae »; il 14 dello stesso mese si danno a fare a Antonio di Tuccio legnaiolo, che ne è pagato in 45 fiorini e mezzo. Il 21 ottobre 1398 si acquista da Andrea di Giovanni una tavola che fu data a dipingere a don Lorenzo monaco, mentre a Lorenzo di Salvi si allogavano le pitture della cappella. Don Lorenzo ricevette l'ultimo pagamento il 21 aprile del 1400, ed ebbe del suo lavoro 55 fiorini; Lorenzo di Salvi ebbe invece 60 fiorini e ne riscosse l'ultima rata nello stesso giorno. Il 1° luglio del 1400 si pagavano al famiglio della Compagnia alcuni denari « pro actando tabulam pictam in capella facta pro anima Chiari Ardinghelli » [Doc. III]. La cappella, come è detto nel documento del 10 gennaio 1398, era presso la porta della chiesa « ex latere manus dexterae

---

[1]) I documenti che pubblichiamo [Doc. III] sono inediti. Ma della storia della cappella trattano, con qualche inesattezza, G. Milanesi nelle annotazioni al Vasari, ed. Sansoni, II, p. 20, n. 1; e Arnaldo Cocchi in *Miscellanea d'Arte,* numeri 8-9, p. 142.

[2]) ASF. Bigallo, vol. MDCLXX, c. 47r.

[3]) ASF. Bigallo, vol. III, fasc. 1°, c. 92r.

Digitized by Google

in introytu » e la tavola di Lorenzo Monaco, stando al Milanesi [1]), rappresentava la Nunziata. Ma questa volta il Milanesi ha fatto una deplorevole confusione. Dal testamento che « Chiarus ritagliator pannorum lanorum filius quondam Ardinghelli de populo sancti Fridiani de Florentia » dettò il 4 Agosto del 1377 al notaro Niccolò di Zanobi di Matteo di Pavone, e che si conserva nel nostro Archivio di Stato [2]), si apprende che due erano le cappelle costruite nel Carmine per la volontà dell'Ardinghelli: la prima, dedicata all'Annunziata, era stata costruita dal testatore tuttora in vita, anzi nel testamento egli chiese di esser seppellito « apud locum fratrum sanctae Mariae de Carmino de Florentia cum habitu dictorum fratrum in tumulo sito in dicto loco in cappella quae appellatur vulgariter *la cappella dellanuntiata* » [3]).

---

[1]) Vasari, *Vite,* ed. Sansoni, II, p. 20, n. 1.

[2]) Diplomatico, Carmine, 4 agosto 1377.

[3]) « Cappella della SS.ma Nonziata della compagnia di S. Agnesa. In questo luogo era la cappella antica intitolata della Nonziata fondata da Chiaro d'Ardinghello. Questa cappella fu restaurata l'anno 1440 con le rendite d'una mezza casa che lasciò alla compagnia di S. Agnesa la Dianora donna fu di M. Bartolomeo di Pisa e nipote del detto Chiaro, nata d'una sua sorella.... e perchè mai per tempo alcuno si perdesse la memoria del detto Chiaro suo zio.... ne fece ella donazione libera alla compagnia di S. Agnesa, che ne tiene in hoggi il patronato. Fu dipoi demolita questa cappella circa l'anno 1590 e fatta la nuova dalla compagnia di S. Agnesa, dove è la tavola della SS. Nontiata di mano di Bernardino Puccetti. » [ASF. Conv. soppr.: Carmine, CXIII, vol. 13, Libro de' Padronati delle Cappelle, etc. fatto l'anno 1689, c. 85r-85t]. Nel riordinamento del Carmine avvenuto dopo l'incendio del 1771 la tavola del Poccetti fu posta sull'altare della cappella Rinuccini, che è la seconda a sinistra di chi entra in chiesa. Per la concessione che i capitani del Bigallo fecero a Madonna Dianora « vidua et filia quondam Bartholomei Pucci de Florentia et uxor quondam domini Guasparris » e alla compagnia di S. Agnesa, di restaurare la cappella « sub vocabulo Anuntiatae » che Chiaro Ardinghelli « tempore suae vitae fieri fecit in ecclesia S. Mariae de monte Carmello », e di porvi le loro armi cfr. ASF. Bigallo, vol. V, fasc. 5, c. 28t-29t a dì 27 agosto 1440.

Digitized by Google

Per la seconda, egli commise la cura di costruirla e adornarla ai Capitani del Bigallo, che lasciò suoi eredi universali, ed è appunto la cappella per la quale Lorenzo monaco dipinse la tavola di cui ci occupiamo: « Item legavit et reliquit quod per infrascriptos suos fideicomissarios..... construi (*sic*) et fieri et construi et fieri seu hedificari facere unam cappellam in loco dictorum fratrum S. Mariae de Carmino de Florentia ubi eis placuerit et videbitur *ad laudem et reverentiam onipotentis domini nostri Christi et beatae gloriosae semper virginis Mariae, sub vocabulo S. Niccolai S. Martini et sanctarum Margheritae et Caterinae virginum, et in dicta cappella facere fieri arma dicti testatoris etc.* » La tavola di don Lorenzo dunque rappresentava probabilmente la Vergine col putto, nel centro, e, ai lati, i SS. Niccolò, Martino, Margherita e Caterina [1]). Era « bella e ricca » ed era « sengnata » con l'armi della Compagnia del Bigallo [2]). E con questi indizi speriamo che la tavola, se non è scomparsa, possa essere ritrovata e riconosciuta.

Concluderemo questo articolo accennando ai principali lavori che furono compiuti nella residenza dei Capitani dal secolo XVII ai nostri giorni. Nel febbraio del 1698 « furono levate le graticole di ferro ch'erono attorno alla chiesa della

[1]) « Dove è la cappella de' signori Marzichi vi era anticamente un altare dedicato a S. Nicolò vescovo di Bari, che fu fatto d' un lascito di Chiaro d'Ardinghello.... Quando fusse levato via quest'altare non se ne trova ricordo, *si trova però la tavola di pittura all'anticha che si conserva nell'oratorio del Noviziato* » [ASF. Conv. soppr.; Carmine, CXIII, vol. 13 cit., c. 85^r]. La tavola di don Lorenzo esisteva dunque nel 1689.

[2]) « Al nome di Dio MCCCCXXXVII. Aventario di chose hovero fornimento della chappella di san Nicholò posta nella chiesa di santa Maria del Charmine di Firenze, lasciata per Chiaro d'Ardinghello etc.: 1ª tavola al detto atare bella e ricca di mano di frate Lorenzo degli Angnoli e segnata di nostro senengno. » [ASF. Bigallo, vol. MDCLXVIII, c. 3^i].

Digitized by Google

Misericordia Vecchia le quali vi erano state per lo spazio d'anni quattrocento, d'ordine del magistrato del Bigallo, e fatto le pareti di mattone sopra a mattone invece di dette graticole, con la porta che in oggi vi si vede, e ciò s'indusse per esser quelle di notte tempo furate »[1]).

Nel 1760 l'interno dell'oratorio fu restaurato a spese del proposto Angiolo Maria Ricci e la volta e le pareti furono pitturate da uno Stefano Fabbrini. In quell'occasione scomparvero forse le decorazioni dipinte da Nardo Orcagna nel 1363. [Doc. I, 2].

E, poichè con motu-proprio del granduca Pietro Leopoldo in data del 1° gennaio 1776 fu soppressa la magistratura del Bigallo e istituito l'ufficio di Commissario, la residenza dei Capitani fu sottoposta ad un restauro così radicale da perdere ogni vestigio della pristina condizione. Ma nel 1865, a cura dell'arch. Mariano Falcini, si abbatteva l'ammattonato che riempiva i vani delle due arcate d'angolo e nel 1882 l'arch. G. Castellazzi e il pittore Gaetano Bianchi continuavano quell'opera pietosa riaprendo le bifore del piano superiore, che erano state in parte acciecate, e ripulendo gli affreschi offuscati e divorati dalla polvere. Nel corrente anno 1904, a cura del Commissario Lamberti e per iniziativa della Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, si sono riunite nelle stanze soprastanti alla loggia le opere d'arte di proprietà del Bigallo che finora erano disperse e poco note.

Ad illustrare ed a diffondere la conoscenza di quanto la compagnia del Bigallo operò non nel dominio della carità – che tutti lo sanno – ma nel dominio dell'arte, la *Rivista* ha creduto opportuno di dedicare il presente numero.

GIOVANNI POGGI.

---

[1]) Diario di Francesco Bonazzini, Manoscr. Magliabechiano, cl. XXV, cod. 42, c. 304. L'aspetto che aveva la loggetta con i vani degli archi chiusi da sopramattoni si può vedere in uno schizzo a penna di E. Burci del 1843, riprodotto come finale a pag. 244.

Digitized by Google

AFFRESCHI

All'esterno, sopra le due ultime arcate della Loggia, di fronte al Battistero:

Ventura di Moro e *Rossello di Iacopo* [anni 1445-1446. Cfr. Docum. V, 3]. Due storie della vita di S. Pietro martire: S. Pietro che consegna gli stendardi ai capitani di S. Maria e il miracolo del cavallo infuriato. Ambedue i fatti sono narrati da S. Antonino nella *Cronica,* composta quasi negli stessi anni nei quali si dipinsero gli affreschi: « Tunc autem Florentiae non modicus erat numerus eorum qui infecti erant illa heresi Manicheorum asserentium Diabolum creatorem rerum visibilium: contra quos beatus Petrus pugil egregius et hereticorum impulsor viriliter dimicavit: *quibusdam nobilibus de familia quae dicitur Rubeorum et aliis catholicis exibens vexillum cruce insignitum,* ut ipse verbis et illi gladiis contra hereticos praelium Domini exercerent.... Unde in Florentia praedicantem in Foro veteri [Mercato vecchio] humani generis hostis antiquus invidens fructificationi eius ex doctrina suae praedicationis quaesivit impedire sed non praevaluit. *In forma enim equi nigerrimi apparens, movens se ex strata publica Fabrorum ferrariorum* [*Via de' Ferravecchi*] *velocissimo cursu ad principium plateae Fori ipsius advenit, ut eius aspectu et cursu territi audientes fugam caperent. At a viro domini signo crucis facto contra eum subito disparuit, neminem laedens* » (*Historiarum domini Antonini archipraesulis Florentini* tertiae partis tit. XXIII cap. VI, § II. Lugduni, 1543, vol. III, c. 167). Dai documenti citati resulterebbe che le storie dipinte da Ventura di Moro e da Rossello di Iacopo fossero tre. Ma della terza non rimane nessuna traccia: forse era sopra l'arcata che guarda verso il Campanile. Gli affreschi furono restaurati nel 1882 da Gaetano Bianchi.

Nell'interno, nella sala del Commissario del Bigallo, oggi del Consiglio:

a) Nella parete occidentale: *La Misericordia.* È rappresentata da una grande figura, eretta, con le mani giunte, ravvolta in un

Digitized by Google

manto che le scende sino ai piedi: ha il capo nimbato e coperto da una mitra con l'iscrizione nell'orlo: *Misericordia Dom.* In un largo fregio che recinge il manto sono disposti undici medaglioni, cinque per parte ed uno nel mezzo del petto, sotto il soggolo. In questo è scritto: *Misericordia dei plena est terra.* Nel primo, dal lato destro, si legge: *Misericordia et veritas non te deserant circunda eas gutturi tuo;* nel primo, dal lato sinistro: *Beati misericordes qm* (quoniam) *misericordiam consequentur.* Negli altri otto sono espresse, in piccole figure, le opere di misericordia, con le seguenti iscrizioni (cominciando da destra, in alto): *Sitivi et dedistis mici bibere — Nudus eram operuistis me — In carcere eram et venisti ad me — Misericordia dei mire surm* (sic) *— Nullus de misericordia dei desperet — Infirmus eram et visitastis me — Hospe(s) era(m) et collegistis me — Exur(i)vi et dedistis m(ihi) manducare.* Intorno alla testa della immagine sono le parole:

Fig. 1. – Porta della stanza del Consiglio
Imposte intarsiate (sec. XV).

Digitized by Google

Venite benedicti patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi, e ai due lati delle spalle: ***Visito, Poto, Cibo,***

Fig. 2. – Sala del Consiglio. *La Misericordia,* (a. 1352?).

Redimo, Tego, Colligo, Condo. In basso, ai suoi piedi è la città di Firenze, e ai lati, due schiere, composta ciascuna di diciotto uomini e diciotto donne, di ogni condizione ed età, i quali,

Digitized by Google

inginocchiati, tengono le mani unite in preghiera e guardano in atto di devota tenerezza verso l'immagine. L'affresco è compreso in una cornice dove si alternano i simboli degli evangelisti e delle quattro virtù cardinali; in alto due angeli si protendono con turiboli verso la Misericordia e il mistico Agnello è fiancheggiato dalla cicogna e dal pellicano, i due uccelli che secondo le idee medievali simboleggiano appunto la Misericordia. Sotto l'affresco è l'iscrizione:

> Omnis misericordia faciet locum unicuique
> Secundum meritum operum suorum
> Et secundum intellectum peregrinationis illius
> Anno D. MCCCXLII die II mensis septembris.

Ma la data 1342 è probabilmente un errore dovuto a qualche restauratore inesperto, che ha alterato anche talune delle parole nelle iscrizioni surriferite. Infatti il Cinelli (*Firenze illustrata,* 1684, p. 80), il Richa (*Not. delle chiese fior.,* vol. VII. Firenze, 1758, p. 294) e il Landini (*Ist. dell'orat. di S. Maria del Bigallo, etc.* Firenze, 1779, p. XXIX) riportano concordemente l'iscrizione con la data del 1352.

b) Nella parete orientale: Primi decenni del sec. XV (probabilmente anteriori al 1425). Dodici affreschi, di figure minute, che rappresentano episodi della vita di Tobia, patrono della Compagnia della Misericordia. Gli affreschi sono divisi in tre zone di quattro scene ciascuna e la storia si svolge incominciando dalla scena più alta, a sinistra, e proseguendo verso destra, nella stessa zona. In origine erano diciotto [cfr. LANDINI, *op. cit.,* p. XXIX], e siccome tra i sei episodi che mancano sono alcuni dei più noti – come ad esempio Tobiolo che estrae il fiele dal pesce – non si era saputo finora conoscere il soggetto rappresentato. Il Landini crede che esprimano « le più stupende azioni di S. Pier martire » [*ibid.*] ed è seguito dal Becchi il quale dice, dubitativamente: « In questa stessa stanza si scorgono nella parete che è dirimpetto alla porta alquante pitture antiche le quali sono molto annerite e guaste e pare che esprimano alcuni fatti della vita di S. Pier martire » [*L'Illustratore Fiorentino per*

Digitized by Google

l'anno 1839, p. 45]. Gli affreschi furono ripuliti da Santi Pacini nel dicembre del 1777 e da Antonio Marini nel 1841.

1. La storia, anche perchè malamente conservata, è di interpretazione difficile. Fuori delle mura di una città è un gruppo di cavalieri a destra sono Tobia e Tobiolo, di fronte l'uno all'altro, senza che si possa riconoscere il momento dell'azione.

2. Mentre in casa di Tobia si banchetta, Tobiolo compare alla porta ed annunzia al padre che nella piazza è un Israelita morto. Tobia, sorgendo da tavola e lasciando il banchetto va in cerca del corpo e, presolo, lo porta in casa di nascosto [Tob., II, 1-4].

3. Tobia, cieco, giace sotto una loggetta e parla con Tobiolo additandogli un gruppo di persone, tra le quali la moglie Anna. Nella volta della loggetta che gli sovrasta è un nido di rondini [Tob., II, 10 sgg.].

4. Tobia consegna a Tobiolo, che sta per partire e tiene congiunte al petto le braccia in atto di filiale obbedienza, il chirografo di Gabel [Tob., V, 3].

5. Raguel dà la figlia Sara in sposa a Tobiolo. Dietro a Tobiolo è l'angelo Raffaele [Tob., VII, 15].

6. Banchetto nuziale in casa di Raguel. Tobiolo e Sara siedono a mensa coi parenti. A destra l'angelo Raffaele che parte, tenendo tra le mani il chirografo da consegnare a Gabel [Tob., VIII, 21 e sgg.; IX, 1 e sgg.].

7. Raffaele giunto a Rages consegna a Gabel il chirografo e ne riscuote i danari [Tob., IX, 6].

8. Raffaele ritorna con i danari in casa di Raguel, che è seduto a banchetto con la moglie, Tobiolo e Sara. La composizione e l'architettura sono simili al N. 6 [Tob., IX, 8 e sgg.].

9. Ritorno alla casa di Tobia. La comitiva è preceduta dall'angelo su un cavallo bianco [Tobia, XI, 1-3 ?].

10. Anna sedendo su un colle « e guardando ella ebbe veduto tornare il loro catellino che era ito con Tobiuolo. Allora disse Anna a Tobia: ecco il catellino nostro. E 'l catellino faceva grande allegrezza all'antico Tobia ed alla moglie ». [Leggenda di Tobia e di Tobiolo. Testo del buon secolo della lingua.

Digitized by Google

Milano, Rivolta, 1825. Cfr. Tob., XI, 9]. L'episodio è trattato con arte semplice ma squisita ed è distinto in tre momenti: nel primo il cagnolino fa festa ad Anna, nel secondo Anna si stringe teneramente il cagnolino al petto e muove verso Tobia che è seduto accanto ad una roccia, mentre un gregge gli pascola vicino. Nel terzo Anna presenta il cagnolino a Tobia cieco che lo palpa con le mani, come per assicurarsi della realtà.

11. « E stando un poco e Tobiuolo tornò. E quando il padre e la madre sentirono all'uscio loro tanta gente a piede e a cavallo donzelli e camerieri e fanti e ragazzi allora si maravigliarono molto. E quando Tobiuolo e gli altri furono ismontati si andarono dinanzi a Tobia e Tobiolo s'inginocchiò a' piedi suoi e disse: Padre mio etc. ». [Leggenda cit. Cfr. Tob., XI, 10 sg.].

12. Banchetto in casa di Tobia pel ritorno di Tobiolo [Tob., XI, 21].

c) Nella parete meridionale: *Niccolò di Piero* e *Ambrogio di Baldese*. Frammento degli affreschi eseguiti circa al 1386 « nella

Fig. 3. – Niccolò di Piero e Ambrogio di Baldese (1386)
Affresco già sulla facciata ora nella sala del Consiglio.

faccia dinanzi alla casa della Misericordia » [Doc. I, 4]. Rappresenta i capitani della Misericordia che restituiscono alle madri i fanciulli smarriti. Fu tolto dalla facciata nel 1777 come ricorda la sottoposta iscrizione: Florentini orphanotrophii monumentum | externae aedis huiusce parieti | graphice a veteribus consignatum | huc in nuperrima eiusmet restauratione | arte translatum anno MDCCLXXVII | Petro Leopoldo I archid. Austr. | nec non mag.

Digitized by Google

Haetr. Duc. | pie clementerque favente. L'affresco manca delle due parti laterali; ma un acquerello, che si conserva nella stessa

Fig. 4. – Acquerello dall'affresco di Niccolò di Piero e di Ambrogio di Baldese nella sala del Consiglio.

stanza, ce lo mostra nella sua integrità. Dalla storia di Tobia e Tobiolo, dipinta da Rodolfo del Ghirlandaio nella predella del-

Fig. 5. – La Loggia della Misericordia nel 1515 (dalla predella di Ridolfo del Ghirlandaio nell' Oratorio).

l'Oratorio, si può avere un'idea del luogo che quest'affresco occupava in origine nella facciata.

Stanza dell'Archivio di Ragioneria:

Nella vôlta: Giovanni da San Giovanni (?). La Giustizia e la Carità. Armi dei Medici e delle compagnie del Bigallo e della Misericordia.

GIOVANNI POGGI.

Digitized by Google

LE SCULTURE

Le più importanti sculture che si conservano nel Bigallo non sono già quelle che si vedono esposte nella nuova Sala; ma le opere di Alberto Arnoldi, un artista che lavorò a Firenze e a Pisa intorno alla metà del secolo XIV e che vien detto lombardo, sebbene il Sacchetti nella Novella CCXXIX lo chiami fiorentino. Nella sala recentemente adibita a Mu-

Fig. 1. - Busto del Redentore.

seo, si conservano soltanto due statuette di Scuola pisana, piuttosto rozze e volgari, e un busto del Redentore, in terra cotta (fig. 1), che risente dell'influsso verrocchiesco e che non manca di un certo carattere. Ci soffermeremo quindi ad illustrare le quattro sculture dell'Arnoldi, una delle quali è sulla porticina del Bigallo che guarda il Battistero, l'altra sull'altare della cappella, entro la famosa Loggetta.

Digitized by Google

Narra il Sacchetti nella Novella CXXXVI, che Maestro Alberto (*che era gran maestro d'intagli di marmi*), trovandosi una volta in compagnia dell' Orcagna e di Taddeo Gaddi presso la chiesa di San Miniato al Monte *per alcuna dipintura e lavorìo, che alla chiesa si dovea fare,* e questionando intorno al maggior maestro di dipingere che fosse stato da Giotto in fuori, spiritosamente provò come *le donne fiorentine con loro sottigliezza* fossero *i migliori dipintori del mondo, e ancora quelle che ogni figura diabolica fanno diventare angelica, e' visi artefatti e torti maravigliosamente dirizzare.*

Se questa piacevole novella è prova dello spirito dell' Arnoldi, le opere che di lui ci rimangono non ci sembrano confermare l' opinione che il novelliere si era fatto del *maestro d'intagli.* In queste figure egli si rivela il continuatore della maniera inaugurata da Giovanni e perfezionata da Andrea Pisano, di cui però deve considerarsi un debole seguace. Tentò di rendere certe singolarità di forme e di tecnica tutte proprie dell'insigne Maestro; ma non potè mostrare che un modesto valore riuscendo sempre manierato e superficiale. Troppo sommario il disegno, fiacca la modellatura, metallico il rilievo, uniforme il trattamento. Un manto abbondantemente frastagliato, a fitte e monotone pieghe, non serve che a nascondere la povertà della struttura e della costruzione; i volti tondeggianti e dagli occhi appena accennati con debole contorno, tolgono alla faccia ogni espressione e animazione; le forme dure, legnose, testimoniano lo scarso studio: onde le figure resultano scorrette, fredde, insignificanti. Vero e proprio *maestro d' intagli* tratta le figure con lo stesso sentimento e con lo stesso carattere che se fossero parti di una decorazione: e come decoratore non vale meno di molti altri di quel tempo che lavorarono nel bel mezzo del secolo XIV alla Cattedrale fiorentina.

Digitized by Google

Poche del resto sono le notizie che ci rimangono dell'Arnoldi, rimasto sconosciuto al Vasari.

Nel 1350 è fra i maestri chiamati a lavorare i marmi per l'opera della Cattedrale fiorentina. Nel 1355 stima per conto dell'Opera le lunette e gli altri lavori di maestro Francesco [1]) ed è eletto per dar consiglio *sopra il disegniamento di Franciescho Talenti della chiesa,* e lo manda *per iscritto.*

Nel 1358 torna a lavorare alla Cattedrale, e nell'anno seguente è innalzato al grado di capo maestro, mentre gli Operai deliberano *che Alberto intenda a sollecitare, e a fare lavorare l'altra faccia della chiesa verso il Campanile, e che s'intenda bene coll'altro capomaestro Francesco Talenti,* al quale si era dato a lavorare al Campanile e all'altro fianco della chiesa. In appresso si delibera: *che le finestre che conduce Alberto allato al Campanile, si seguano al modo cominciato;* poi gli si commette l'arco della porta maggiore del Duomo [2]). Per l'anno seguente mancano le notizie; nè può dirsi quando e per qual motivo il maestro cessasse d'essere impiegato alla fabbrica della Cattedrale. Sappiamo però che nel 1359 prendeva a fare per l'altare della cappella del Bigallo *la ymagine di marmo di Nostra Donna col filio in braccio....* e *due angeli, la quale figura dee essere d'altezza braccia tre o più, e quelle degli agnoli braccia due e mezzo o più.... la quale figura dee essere di quella bontà e maesterio che la figura di Nostra Donna in Pisa.... e se non fosse bella come quella di Pisa, non si debba torre* [3]).

---

[1]) C. Guasti, *Santa Maria del Fiore.* Firenze, 1887, pag. 82.

[2]) Barone di Rumhor in *Antologia di Firenze.* Anno III, 1821, pag. 125-126 e *Italienische Forschungen.* Vol. I, pag. 167.

[3]) Passerini, *Curiosità Storico-Artistiche fiorentine.* Prima Serie. Firenze, Jouhaud, 1866. *La Loggetta del Bigallo,* fasc. 5, nota 2.

Digitized by Google

ALBERTO ARNOLDI. – La Vergine col Figlio fra due Angioli

(Oratorio del Bigallo)

Digitized by Google

Digitized by Google

Da queste parole non s'intende chiaramente se l'Arnoldi eseguisse per Pisa un'immagine della Vergine, o se egli dovesse piuttosto compiere l'opera allogatagli di quella *bontà* e *magistero* che aveva una figura di Nostra Donna in Pisa dovuta ad altro maestro. E poichè le carte pisane non ci hanno lasciato ricordo di un lavoro dell'Arnoldi, nè fra le numerose sculture raccolte in Camposanto, o tuttora nel Duomo abbiamo saputo riconoscere un'opera del maestro lombardo, ci sembra molto più probabile la seconda ipotesi. Comunque

Fig. 2. - Alberto Arnoldi. La Vergine col Figlio.

sia, l'Arnoldi terminò le tre figure per il Bigallo nel 1364 ricevendo il prezzo di 280 fiorini d'oro.

L'altra immagine, a mezzo busto, della Vergine col Figlio, posta, come abbiam detto, sulla porticina di fianco dell'Oratorio che guarda il San Giovanni, la dette finita nel giugno del 1361 ed ebbe di compenso 16 fiorini d'oro (fig. 2).

Questo è quel poco che ci è noto e che rimane dello scultore lombardo, il quale, secondo narra il Sacchetti nella

Digitized by Google

novella CCXXIX, stette a Milano *lavorando il più del tempo della sua vita a petizione di messer Galeazzo Visconti.*

Ma ecco senz'altro, la descrizione delle poche altre sculture che si conservano nel Bigallo:

Prima Sala: Statuetta in marmo raffigurante la Vergine in piedi sorreggente il Figlio. Secolo XIV.

La Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia che solleva la destra in atto di benedire. Secolo XIV.

Busto del Redentore con lunghi capelli cadenti sulle spalle e un frammento di mantello sulla spalla destra. Terracotta. Secolo XV.

Seconda Sala: Tavola rappresentante la Natività. Sul davanti il piccolo Gesù nudo nella mangiatoia; a sinistra la Vergine genuflessa con le mani giunte in atto di adorazione; a destra San Giuseppe egualmente genuflesso che tende le mani come per sollevare il Bambino. Scultura in legno. Secolo XV.

Ricordata nell'inventario del 1 aprile 1576 [A S F. Bigallo, Vol. 1668]. « Una tavola all'antica dentrovi la Natività a bassorilievo con il festone attorno intagliato in legname messo a oro ».

I. B. Supino.

Digitized by Google

I QUADRI

Gli oggetti d'arte, riuniti nelle due stanze del Bigallo soprastanti alla loggetta e alla cappella, furono raccolti da vari uffici e istituti dipendenti dal Bigallo stesso, nel 1904. Si tratta di poche sculture e di parecchie pitture, delle quali ultime daremo qui una breve descrizione a guisa di catalogo, ossia nella forma più modesta, ma più pratica sempre pei ricercatori.

1. *Crocifisso,* a tempera, su tavola, in forma di croce a scomparti, larga m. 1,21, alta m. 1,78. — Da un lato sta *S. Giovanni Evangelista,* dall'altro la *Vergine.* All'estremità dei due bracci orizzontali si veggono *due angeli.* In alto è ripetuta la *Madonna* fra due altri *angeli* e nel disco di vetta il *Redentore* col libro.

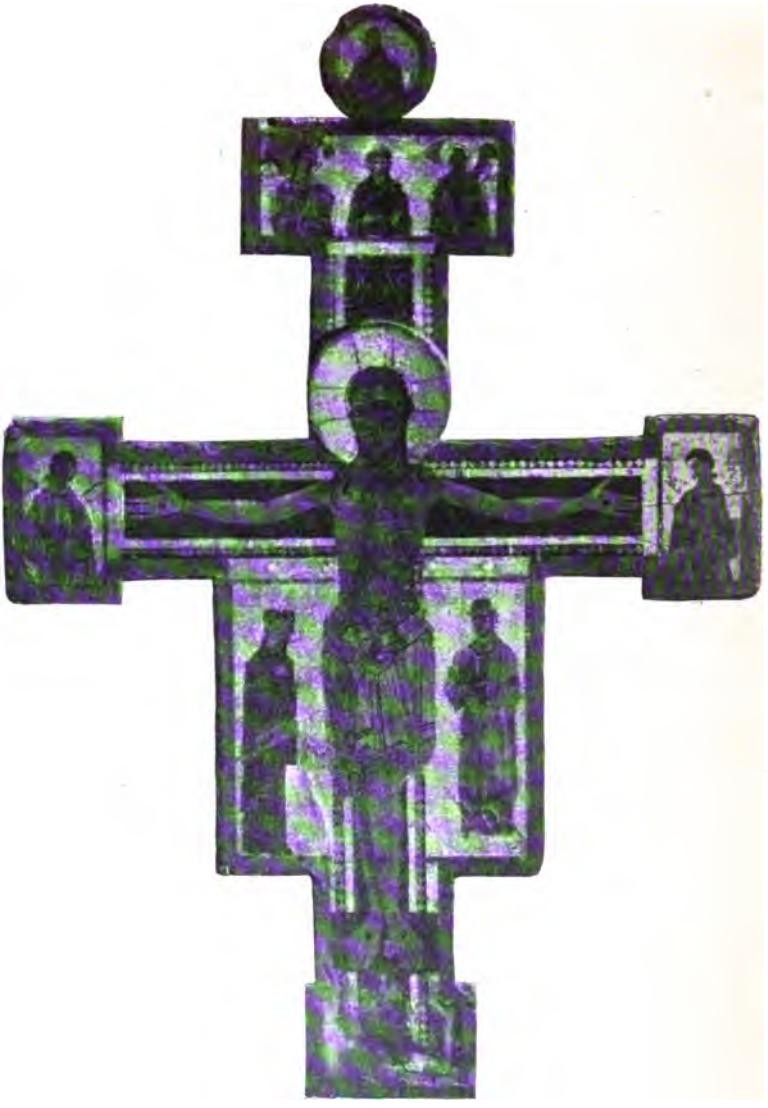
Quest'esemplare di maniera bizantina è d'una esecuzione finissima e d'una rara conservazione; ma il suo maggior pregio consiste nel « segno della casa » ossia nel *gallo,* impresa del *Bigallo,* che si vede a piè della croce. Esso ci mette in grado di stabilire anzi tutto esser la pittura opera *fiorentina;* poi di riferirne la data alla metà circa del secolo XIII, al tempo, cioè, cui risale la Compagnia.

In un inventario del 1437 è ricordata pure una « crocie di lengnio con piedistallo messa a oro fine dipinta da ongni lato il nostro singniore in crocie et quatro meze figure », ma ora è smarrita.

2. Piccola copia, ad olio, su tavola (m. 0,65 × m. 0,52) dell'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata in Firenze.

3. *Madonna col Figliuoletto* che tiene in mano un arancio e sorride, dipinta ad olio su tavola, larga m. 0,39, alta 0,50. — Debolmente disegnata, vivacemente colorita, con qualche tinta stonata, mostra nel paese di fondo certi tratti d'imitazione dei paesi fiamminghi.

Digitized by Google



1. - Crocifisso del sec. XIII.

Digitized by Google

4. *Madonna* col *Bambino* che, rivolto verso destra, stringe al petto una melagrana. È una graziosa tavoletta a tempera, larga m. 0,40, alta 0,50, chiusa ancora nella cornice originale, già segnata d'ornamenti a colori piuttosto abbuiati. Il disegno ben definito e contornato, le ombre piuttosto forti, il paese trattato con durezza, il tipo infine della Madre, dagli occhi gonfi, dalla fronte altissima, dal mento pronunziato, e quello su tutto del Putto grassoccio, trovano un perfetto riscontro col quadretto della R. Galleria degli Uffizi definito, al num. 3437, come di *Maniera del Verrocchio.*

4. – La Vergine col Figlio.

5 e 6. Sul fare di Battista Naldini sono due quadretti ad olio su tela, larghi m. 0,75, alti 1,00. — Nel primo è rappresentata la *Carità,* figura vivace in veste rossa e velo color arancio che, fermato ai capelli, le svolazza dietro. Si slancia abbracciando teneramente un putto, mentre un altro tenta di attaccarsi alla sua mammella. Un terzo, ignudo, giace a terra giuocando con un vaso, ed un fanciullo poverello la segue. — Nel secondo si vede la *Madonna seduta in gloria,* fra un giovinetto e una giovinetta che inginocchiati la contemplano devotamente.

Digitized by Google

7. *Gesù Cristo* (un terzo di figura) che porta la croce. La testa pietosa e parte della spalla sinistra, uscente da una veste di un bel verde *sordo*, sono piene di luce. La mano del Sodoma nel suo pronto ardore si manifesta pur di sotto ai ritocchi e alle ridipinture in questa interessante tela larga m. 0,55, alta m. 0,75, incollata su legno e da confrontarsi col *Portacroce* della Galleria di Londra, dovuto allo stesso pittore.

7. – Sodoma. Cristo che porta la Croce.

8. *S. Giuliano,* in fondo d'oro, che regge con la destra lo spadone appoggiato in terra. È a tempera su tavola, larga m. 0,36, alta 0,82 e derivata certo da un polittico del trecento.

9. Due laterali, congiunti, d'un trittico del sec. XIV. In basso *S. Cristoforo* e *S. Giuliano;* in alto, le due figure dell'*Annunziazione.* La *Madonna,* graziosa, è abbastanza conservata, ma il resto della tempera è ripassato e macchiato. Le due tavole insieme misurano m. 0,42 di larghezza, e 0,77 d'altezza.

10. Testa di *Ecce-Homo,* di scuola bolognese del sec. XVIII, oscuratissima. È ad olio su tela, larga m. 0,39, alta 0,48.

11. *Madonna col putto* nudo che tiene un uccelletto in mano, mentre due angeli sostengono, sollevato, il manto a ricchi fiorami.

Digitized by Google

È una tavola piacente, che nei tipi come nel colorito chiaro, dalle luci d'ambra, rivela l'influenza diretta di Filippo Lippi. Misura m. 0,57 di larghezza, per 1,03 di altezza.

11. – Madonna col Figlio ed Angeli.

12. Tre frammenti di predella (a tempera su tavolette, larghe 0,50, alte 0,21) col *Redentore fra i dodici Apostoli.* Sono di scuola fiorentina del sec. XVI, ma languidamente disegnati e coloriti.

13. La *Madonna,* su fondo dorato, vestita di ricco broccato pur d'oro, col putto nudo che tiene un uccellino svolazzante legato ad un filo, è opera d'uno scolaro di Neri di Bicci, rovinata, spelata, col manto della Vergine così mal ridipinto da coprire parte delle mani di lei. A tempera, su tavola cuspidata, larga 0,46, alta 0,80.

14. Di scuola senese del secolo XV è la *Madonna,* in veste bianca fiorata, che regge il *putto* il quale si trastulla con un uccelletto. A tempera, su tavola cuspidata, larga m. 0,43, alta 0,82.

Digitized by Google

15. Eccoci ad una tavola, assai notevole storicamente e per arte, quantunque un po' patita. È ricordata in un inventario del 19 settembre 1506 così: « Uno sancto p.° [pietro] Martire che dà le bandiere »; e in quello del primo aprile 1576: « Un Sa. Pier martire dipinto nel legniame a modo di Campanile, che dà le bandiere a fedeli, et di dietro parole dipinte ». Il « *legniame*

15. – S. Pietro Martire che dà gli stendardi ai Capitani.

a modo di Campanile » è curioso modo per indicare quella tavola con la cuspide, larga m. 0,45 e alta 0.80. Opera di un buon giottesco fiorentino, rappresenta S. Pietro Martire che, seguìto da un altro domenicano, offre il vessillo bianco a croce e stella rossa ad uno dei *Capitani* « Quæsitorum Fidei » o *della Fede.* Altri con diversi caratteri fisionomici (pretesa forse di ritratti) stanno raccolti a destra col loro vessillo in mano, variamente vestiti di

Digitized by Google

nero, di rosso, di rosa, con vaio, capuccio, berretto, ecc. — Nella cuspide la *Vergine col Bambino* tra i santi Domenico e Francesco d'Assisi.

Nella parte opposta della tavola si vede entro la cuspide *Cristo morto* emergente dal sepolcro e a ridosso della croce, e, sotto, le « parole dipinte »:

AL . NOME . DI . DIO . AMEN . QUESTE . LA CONPAN
GNIA . MAGIORE . FATTA . EDIFICHATA . PER
NOBILE . SAN . PIETRO . MARTIRE . AD . ONORE . E RE
VERENTIA . DELLA . NOSTRA . GROBIOSA . MADR
E . VERGINE . MARIA . NELLANO . MCCXLIIII . IL DÌ
DELLASUNSIONE . E . FADIRE . ONGNI . GIOVEDÌ .
LA . MESSA . DELLA . PACE . E CHIE . DI . QUESTA
CONPANGNIA . A TRE . AN . E . CCCXX . DI . DI . PERDONAN
ZA . E . DA . PIEDE . SARANNO . TUTTE . LE . PERDONANZE
LE . QUALI . SONO . CONCEDUTE . A . LA . DETA
CONPANGNIA . IN . PRIMA . E . VESCOVI . DI FIREN
ZE . MESER . GIOVANNI . E MESER . GOTTIFREDI .
E . MESER . FRANCESCHO . CONCEDETONO . A . LA
DETA . CONPANGNIA . DU . ANNI . E . CCC . DI . DI . PERDO
NO . APRESSO . I VENERABOLI . FRATI . GENERALI .
E . MAGIORI . DE . L'ORDINE . PREDICATORI . E . MINORI .
E . ROMITANI . E CARMINO . E . MONACI . E . DI . TUTI . G
LI . ORDINI . CONCEDETONO . CHE . FOSONO . PARTEFICI
E . TUTI . I . BENI . CHE . SI . FACESE . PER . TUTO . IL . MONDO . VIVI . E . M.

La figurazione descritta appare così spiegata nella *Firenze illustrata,* da Ferdinando Leopoldo del Migliore (Firenze, 1684, pag. 76): « S. Pietro Martire messe insieme una certa quantità d'uomini autorevoli, a' dodici dei quali dette certi stendardi o Gonfaloni ben segnati di croce rossa, acciò richiedendo l'opportunità di nuovo accidente, usciti in campo seguitati dal Popolo armato, s'abbattesse l'orgoglio e l'ardir temerario di chi avesse aperto bocca in materia così grave d'eresia. A questi Dodici adunque, perchè si trattava d'arme, di schierare e condur popolo a combattere, bisognando, il Santo dette lor titolo di Ca-

Digitized by Google

pitani contro gli eretici, chiamati da Bzovio *Crucesignati Militiæ Iesu Christi,* creduti per quei primi soldati, da'quali ebbe principio così celebre Cavalleria, di cui, a detta d'alcuni, l'origine sua sarebbe stata qui in Firenze, il che par duro di sostenere». Il Passerini raccoglie inoltre che fu nel giorno dell'Ascensione del 1244 che S. Pietro Martire consegnò a dodici tra i principali cittadini di Firenze, radunati in S. Maria Novella, il vessillo con la croce e la stella, perchè s'opponessero all'ardire dei Paterini, in testa al popolo. Nota infine come, per errore forse, si nomini nella iscrizione riferita Gottifredo vescovo di Firenze, perchè nessun vescovo di Firenze si trova di tal nome, dopo quello che tenne la sede tra il 1113 e il 1143.

Uno degli affreschi, malandati, all'esterno del Bigallo rappresenta lo stesso fatto.

16. D'un abile seguace di Lorenzo di Credi è il tondo su tavola, del diametro di m. 0,84 con la cornice originale malamente tinta in giallo. Rappresenta la *Madonna* seduta in un giardino fra le rose. Il *putto* nudo tiene un uccelletto in mano e lo mostra a *S. Giovannino* inginocchiato, a mani giunte e come presentato da un *angelo* che nella testa ha qualcosa di raffaellesco. A sinistra un altro *angelo* in ginocchio si leva dal grembo le rose raccolte. Nel manto della Madonna il disegno è grafito. Senza che l'opera sia straordinaria, appare nullameno assai piacente per la gentilezza dei volti, l'equilibrio della composizione e il colore in cui predominano i rossi egregiamente disposti e da un'uguale patina armonizzati.

17. Della languida scuola pistoiese, succeduta a fra Paolino e non improbabilmente di suor Plautilla Nelli (1523-1588) è il quadro su tavola centinata larga m. 1,05, alta 1,64. La *Vergine,* seduta sopra un trono ornato viene incoronata da due angeli ad ali variopinte. Il putto, pudicamente vestito di camicetta bianca e manto rosso, le siede sulle ginocchia. A destra *S. Martino* e *S. Biagio;* a sinistra *S. Caterina* e *S. Giovanni Battista,* e, più in basso, inginocchiate sul pavimento a mattonelle fiorate, *S. Cecilia,* con veste candida e l'organo, e *S. Lucia* con gli occhi nel

Digitized by Google

piatto. Il disegno è debole e il colorito languido, nè vale qualche ardente tono rosso a vivificare il secondo: anzi vale ad affievolire maggiormente il resto. Anche nelle figure maschili s'intravede qualcosa di femmineo che fa risovvenire il racconto riferito appunto per suor Plautilla: che, cioè, per far figure d'uomini prendesse a modello.... le sue compagne di chiostro, le quali poi motteggiavano ch'ella facesse *Criste* e non *Cristi!*

18. Il debole quadro pistoiese serve a dar maggior rilievo al tondo di Iacopo del Sellaio (1442-1493), del diametro di m. 0,81

18. – Iacopo del Sellaio. La Vergine col Figlio e Santi.

e ancora nella sua magnifica cornice originale. La *Madonna col putto* nudo, ritto sulle ginocchia, sta, fra *due angeli* dalle carni

Digitized by Google

lievemente verdognole accarezzate da soavissimi tocchi di rosa, e fra *San Pietro Martire* offuscato e il vecchio *Tobia* cieco. Quantunque qua e là un po' grattata, è tavola ancor buona e sufficiente a dimostrare i caratteri speciali e la luce singolare

19. – Bernardo Daddi. Sportelli del trittico.

che fanno di Iacopo del Sellaio, un pittore, derivato bensì da Filippo Lippi, ma per molti versi singolare.

19. Già attribuito a Taddeo Gaddi, in grazia del somigliantissimo suo tabernacolo di Berlino, ora assegnato a Bernardo

Digitized by Google

N. 19. BERNARDO DADDI. - Trittico

Digitized by Google

Digitized by Google

Daddi, è questo finissimo e prezioso trittico, su legno largo m. 0,90, alto m. 0,82.

Guardiamolo prima chiuso. Da un lato vedesi *S. Martino* vescovo e, sopra, *S. Margherita* in veste turchina, col drago ucciso, a' piedi. Dall'altro, *S. Cristoforo* che passa *Gesù* a guado, ravvolto in tunica violetta e con manto cupo a fodera verde. Sopra *S. Caterina* dalla ruota. In un disco in mezzo alla cuspide il *Redentore* benedicente e in basso la scritta ✠ *Anno Dommini* (sic) *MCCCXXXIII.*

Aperto, mostra nella parte di mezzo la *Vergine* seduta su ricco trono col *putto* vestito di rosso e giù, presso i gradini, le due figurine, amorosamente miniate, degli *offerenti,* marito e moglie. Intorno in un bordo rilevato a mo' di cornice, quattordici figure di *santi* primi fra' quali *S. Giovanni Battista* e *S. Nicola.* Nello sportello di sinistra, la *Nascita di Gesù* fra gli angeli e i pastori; nei rinfianchi dell'arco trilobato, due *Evangelisti,* e sopra *S. Nicola da Bari* che liberato un fanciullo, fatto prigioniero, lo restituisce ai genitori. Nello sportello di destra il *Crocifisso* fra la *Madonna, S. Giovanni* e *S. Francesco.* E qui pure a lato dell'arco stanno due *Evangelisti* e sopra un'altra figurazione allusiva a S. Nicola da Bari col santo che ridona, risorto, alla famiglia il giovinetto che si era affogato mentre riempiva d'acqua una coppa destinata all'altare del Santo.

CORRADO RICCI.

APPENDICE DI DOCUMENTI

I

LA LOGGIA E L'ORATORIO DELLA COMPAGNIA DELLA MISERICORDIA

1). 1351, 16 Settembre. Item dicta die Iohannes Albizi Pellegrini populi s. Cristofori obtulit se et domum suam positam super canto Cursus de Adimaribus societati nostrae et fuit factus familiaris per-

Digitized by Google

petuus (cum certis pactis) cum salario 8 lib. fp. quolibet mense.... [ASF. Bigallo, vol. II, fasc. 1°. *Delib. de' Capitani della Misericordia*, 1349-1351, c. 26r].

1352, 28 Gennaio. Item die 28 Ianuari magister Iohannes ser Pieri, mensurator Communis, et magister Thomasus Iacobi Passerae, magister communis, dederunt, praesentibus domino Bartolo canonico maioris ecclesiae flor. et aliis presbiteris et pluribus vicinis, situm edificando oratorium super canto plateae s. Iohannis capiendo brachia 10 terreni vel circa, incipiendo ex latere viae de Adimaribus iuxta columpnam domus contiguae dicto hedificio et ita posse fieri declaraverunt et rogaverunt per me notarium infrascriptum. [*Ibidem*, c. 28r].

2). 1358, 9 Marzo. Manetto di Giovanni Davanzati dea e paghi a *Francesco Petruccii* da Siena, per le gratichole dell'oratorio della decta compagnia le quali à poste al detto oratorio, fior. d'oro 55 d'oro. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 7t].

1359, 4 Aprile. Item commisero a Arnaldo di messer Coppo e a Giovanni Firenze che s'informino del lavorio delle gratichole se è fatto come si dee e come promise il maestro e anchora di fare o tavola o figura di nostra donna per l'oratorio. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 9r].

1359, 3 Giugno. Commisero a Filippo Bartoli, Filippo Iohannis, Iohanni Firenze e Rustico Donati che sieno con *Alberto* e ordinino collui del modo e del salaro che si dee tenere della fighura del marmo che diliberano che ci faccia all'oratorio. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 11r].

1359, 18 Giugno. MCCCLIX. Indict . 12 . die 18 mensis Iunii. Filippo di Bartolo Filippi, Rusticho Donati, Filippo del Nero, Davanzato Iohanni, Giovanni Firenze e Francesco di Pero, Capitani della dicta compagnia, in loro nome e de' loro compagni deliberarono le chose infrascripte, cioè: In prima trassono camarlingho etc. Item allogharono a fare la ymagine di marmo di nostra donna col filio in braccio co' atto di misericordia, adornata, fregiata da fregi d'oro e lustrata come si conviene, e simiglantemente due angeli, la quale figura dee esse d'altezza braccia 3 o più e quella degn'agnoli braccia due e mezzo, a *Alberto Arnoldi* maestro, del popolo San Michele Bertelde, presente, a tutte spese di quello Alberto, con salaro di fiorini cento cinquanta per la figura di nostra donna e di fiorini cento trenta per le dicte due figure degn' agnoli, e con candellieri in mano a detti angnoli, la quale figura dee essere di quella bontà et maesterio che la figura di nostra donna in Pisa: della qual bontà industria e maesterio si debbia stare a detti di tre overo di 5 maestri

Digitized by Google

buoni e legai e di buona conscientia della città di Firenze, che si debbiano eleggere pe' capitani che saranno per lo tempo; e se non fosse bella come quella di Pisa, non si debbia torre. E le ymagine degn'agnoli debbiano essere di quella bontà e di quella bellezza di marmo che risponda alla dicta figura. E dee avere il pagamento in questo modo: al presente fiorini cento d'oro, e quando la figura di nostra donna sarà compiuta, salvo lustrata, abbia fiorini 50 d'oro, et quando vorrà comperare il marmo pegn'agnoli abbia fiorini 50 d'oro; e l'avanzo, compiute poste e aconcie a tutte sue expese le dette figure a l'oratorio. Le figure dee dare di qui a due anni, cominciando il di che avrà i decti primi 100 fiorini, e dee sodare di ciò fare. Carta per ser Tino, decto dì. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 12r-t].

1359, 29 Ottobre. Item fecero una bolletta ad *Alberto* di fior. 50 d'oro e suggellarono e soscrissero e comandarono soscrivesse. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 16r].

1359, 14 Novembre. Item commisero a Francesco e a Amaretto che proveggiano alla figura dell'oratorio e ciò che bisognia intorno a quello e abbiano consiglio sopra ciò e raportino a l'ofitio. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 16t].

1359, 19 Novembre. Item deliberarono che si faccia uno suggello d'ariento piccolino per la compagnia. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 17r.]

1359, 20 Dicembre. Item elexoro e chiamarono, per loro e per la detta compagnia, operai governatori e fabricatori del lavorio dell'oratorio, con balia di potere allogare i lavorio che si dee fare delle volte e dell'altro lavorio che intorno acciò bisogna di fare a quelle persone che alloro piacerà e per quel tempo e termine e con quel salaro e mercede che alloro piacera, voglendo che il detto mandato duri finito l'ofitio de detti Amaretto e Francesco capitani insino che il detto lavorio sia finito e compiuto [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 19r].

1359-60, 30 Gennaio. Allogarono a *Iacopo di Vanni* cassettaio a fare uno lavorio di legname d'abete con cornici di.... allavorio dell'oratorio, a tutte sue ispese di ferramenti e d'altre chose posto e aconcio, il quale lavorio dee essere doppio, cioè dentro e di fuori, si che i ferri rimanghano in mezzo e dee avere a ragione di s. 10 per br. quadro, i quale dee avere fatto per di qui a mezzo Febraio. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 23r].

1359-60, 30 Gennaio. Item alogarono a *Iacopo di Vanni* legnaiuolo a fare uno lavorio d'assi d'abete e con cornici di noci etc. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 24r].

1359-60, 23 Marzo. In prima avuto consideratione alla costructione

Digitized by Google

dell'oratorio e che bisogna di trovare e aconciare luogho dove le figure di marmo di nostra Donna e degl'agnoli, le quali si fanno e lavorano, si ponghano, e altre chose bisognia intorno al detto oratorio fare, e voglendo intorno acciò provedere, deliberarono e stantiarono che Mattheo Portinari, camarlingho della detta compagnia, dea e paghi a Leonardo Bartolini tavoliere e a compagni fior. 100 d'oro, i quali il detto Leonardo debbia ispendere nel lavorio del detto oratorio e per quello fare adornare e cresciere. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 27r].

1360, 7 Maggio. Commisero e elessono a provedere e allogare al lavorio della l'oratorio [*sic*] e fare lavorare per quel pregio e modo che alloro piacerà cioè Pagholo di Tingho Mancini e Morello di Binghuccio de'Rossi. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 27t].

1363, 24 Ottobre. Deliberarono in prima che lavorio dove si debbiano porre le figure all'oratorio, cioè il piedestallo, si faccia di presente e deasi a fare ad *Anbruogio* maestro con quello disegnamento che fatto ane, per miglore pregio che far si possa, si veramente che non passi la somma di fior. 100 d'oro.

Item che i lavorio che si dee fare del dipignere la volta e l'altre cose si dea a fare a *Nardo dipintore* per infino in pregio di fior. 15, in quella forma che ragionato è per ser Tino collui, e queste chose commisero a me ch'io facesse e traesse a capo e fermasse i patti e le convegne colloro. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 47r].

1363-64, 2 Gennaio. Item fecero bolletta a *Alberto Arnoldi*, maestro, acciò che le figure si lustrino e compiano di lustrare, di fior. 5, ebbe Alesso suo mallevadore e non dee avere più nulla se non sono posto in sul piedestallo. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 50r].

1364, 16 Agosto. Item deliberarono et absolvettero *Alberto Arnoldi* maestro e Alesso suo mallevadore, dalla promessa fatta per loro di fare le figure di Nostra Donna cogl'Agnoli, e dichiararono essere fatte secondo la promessa fatta per lo detto Alberto, e a me comandarono che la carta e ogni promessa sia cassa anullata et per me cancellata. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 57r].

3). 1361, 25 Giugno. Item stantiarono e deliberarono che 'l camarlingho della detta compagnia presente e che sarà per innanzi, de danari della detta compagnia dea e paghi e dare et paghare sia tenuto e debbia al maestro *Alberto d'Arnoldo*, per pregio d'una figura e ymagine di marmo di nostra Donna col suo filio benedetto al collo, la quale è posta sopra l'uscio dell'oratorio, fiorini sedici d'oro. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 37r].

4). 1361, 30 Giugno. In prima stantiarono che il camarlingho paghi

Digitized by Google

a *Bartolomeo* dipintore l. 62, s. 3, d. 6, i quali dee avere per dipintura del tetto de l'oratorio. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 37r].

1361, 29 ottobre. Item voglendo sotisfare a certi creditori della compagnia, i quali debbono avere per lavorio dato ne' fatti dell'oratorio, deliberarono che a *Giusto* dipintore per l. 22 s. 13 s'asegni fiorini 7 1/2 di oro che si debbono avere del podere da Montughi etc. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 2°, c. 39t].

1386, 5 Luglio. A *Lionardo di Simone* maestro per lavorio dello smalto dell'oratorio, per calcina smalto e altre cose fior. due. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 3°, c. 27r].

1386, 5 Luglio. A *Nicholò di Piero* e *Ambruogio di Baldese* dipintori a dì 22 di Giugno per resto del lavorio della dipintura della faccia dinanzi della casa della Misericordia fior. 17 d'oro [*Ibid.*, vol. II, fasc. 3°, c. 27t].

1387, 16 aprile. A *Bonaiuto di Lando* cassettaio per uno tabernacolo per lui facto a nostra Donna sopra la porticciuola dello oratorio, per legname f. 4.

A *Ambruogio di Baldese* dipintore per dipintura del detto tabernacolo e per spese facte per lui, fior. 2, l. 22, s. 11, d. 2. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 3°, c. 54t].

1392, 21 Novembre. *Ambroxio Baldesis* pictori pro expensis pro reactando picturam domus misericordiae in qua congregantur capitanei tam pro expensis factis per eum quam pro suo labore in totum l. 8, s. 6. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 3°, c. 90r].

1407, 28 Settembre. Item stantiaverunt *Ambroxio Baldesis* pro actando murum sotietatis Misericordie et actando unam tabulam veterem in totum fior. 2, l. 1, s. 11. [*Ibid.*, vol. II, fasc. 3°, c. 147r].

1484-85, 14 Marzo. Prefati capitanei deliberaverunt quod Paulus Iohannis de Machiavellis et Batista Iohannis Serristori intelligant circa figuras et schoturas [*sic*] Virginis Mariae devastatas per vicinos pro infissione aquariorum et cessorum in muro ubi sunt dicta figurae quod faciant eas reficere et seu reatare a dictis vicinis et omnia et singula facere et faciant quae videantur fore et esse necessaria et opportuna pro refectione et reactatione dictarum figurarum etc. (In marg. Circa figuras devastatas in oratorio). [Bigallo, vol. X, fasc. 6°, 1483-1484, c. 6t].

5). 1515, 13 Novembre. *Honofrio Antonii Honofrii*, fabro lignario, libras ducentas triginta unam fp. pro uno tabernaculo ligneo per eum facto in oratorio dictae sotietatis pro Virgine Maria cum angelis marmoreis super ara dicti oratorii existentibus, super lignamine et magisterio dicti tabernaculi, concorditer cum eo lib. 231.

Digitized by Google

Bernardo Iacobi et *Zanobio Laurentii*, pictoribus et mettitori d'oro, libras ducentas triginta unam f. p. pro eorum seu cuiuslibet eorum operibus et magisterio in aureando dictum tabernaculum oratorii, concorditer cum eis lib. 231.

Rodulfo Dominici del Grillandaio pictori libras 83 f. p. pro tribus quadris sive tabulectis pictis in predella tabernaculi praedicti concorditer cum eo l. 84. *Antonio alterius Antonii del Racta* [?] battiloro libras ducentas sexaginta septem et sol. quatuor f. p. pro auro dato in foliis pro aureando dictum tabernaculum l. 267 s. 4. [*Ibid.*, vol. XV, fasc. 5°, Filza di partiti 24 Gennaio 1515-24 Gennaio 1516, c. 73r].

II

LA RESIDENZA DEI CAPITANI DEL BIGALLO NEL CORSO DEGLI ADIMARI

1). 1392, 14 Ottobre. *Ambrosio Baldesis* pictori qui pinsit tres figuras lapidis quae sunt in facie domus habitationis capitaneorum dictae sotietatis pro suo labore et coloribus in totum fl. 6 lib. 1 s. 17, d. 6 fp. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 1°. *Stanz. e Part.* 1390-1394, c. 74r].

1392, 14 Novembre. Salvi Simonis familiari dictae sotietatis causa solvendi pluribus personis pro portatura et arecatura a domo sotietatis usque a [*sic*] domum pictoris et a domo pictoris usque a domum sotietatis figuras lapidis Virginis Mariae S. Petri martiris et S. Luciae et pro giesso pionbo et alia circa predicta, in totum l. 2 s. 2 d. 4. [*Ibid.*, c. 77r].

1412, 28 Novembre. *Filippo Christofani* scultori pro duobus bechatellis lapidis per eum datis dictae sotietati pro tabernaculo gloriosae Virginis Mariae noviter facto in facie domus in qua a praesens adunantur capitanei dictae sotietatis, et pro duabus colonnettis lapidum cum una gucciola et una amasetta pro dicto tabernaculo et pro duobus bechatellis pro tabernaculo S. Luciae noviter facto in facie domus predictae et pro duobus archettis lapidis per eum datis dictae sotietatis pro.... bernaculo S. Luciae predictae et pro tabernaculo S. Petri martiris.... l. 40 f. p. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 4°. *Delib. e stanz.* 1409-1413, c. 117r].

1412, 17 Dicembre. *Filippo Christofani* sculptori pro pluribus bechatelis colupnis et archettis lapidum et aliis lapidibus pro tabernaculo et fenestris noviter actatis in facie domus dictae sotietatis in qua ad

Digitized by Google

praesens adunantur Capitanei.... libr. 40 fp. vigore scripturae sub die 28 Novembris proxime preteriti. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 5°. *Entr. e Usc.* 1407-1415, c. 90r].

1412-13, 9 Gennaio. *Filippo Christofani* scultori pro quatuor civorettis lapidis per eum factis pro tabernaculis factis in facie domus dictae sotietatis l. 4. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 4°, c. 119r].

1412-13, 14 Febbraio. *Leonardo Iohannis* et *Anbrosio* magistris muri pro pluribus diebus quibus laboraverunt in actando domum in qua a praesens adunantur capitanei dictae sotietatis et domum in qua olim adunabantur et pro solvendo pluribus manovalibus et pluribus magistris lignaminis et pluribus scultoribus qui in dictis laboribus et domibus laboraverunt etc. l. 172 s. 9. d. 8. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 5°, *Entrata e uscita* 1407-1415, c. 90t].

1413, 22 Maggio. *Ambroxio Baldesis* pictori pro parte plurium picturarum factarum in facie domus congregationis dictae sotietatis flor. 23 auri. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 4, c. 129t].

1413, 6 Giugno. *Antonio di Bancho* lastrainolo dee avere a dì 6 di Giugnio l. 40 s. 4 p. sono per lavorio per lui dato più tempo fa alla nostra chompagnia, cioè finestre, chardinaletti, cholonello, becchatelli, soglie per due usci a bastone, archetti, chornice torta per l'uscio e per otto schaglioni, tutto lavorio di pietra.... l. 40 s. 4. [*Ibid.*, vol. DCCXXV *Deb. e cred.* 1413-1420, c. 103].

1413, 4 Luglio. *Laurentio Filippi* scultori pro sbugnatura muri domus in qua adunantur capitanei dictae sotietatis lib. 7. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 4°, c. 132t].

1413, 20 Novembre. *Anbroxio Baldesis* pictori pro resto di br. 278 della faccia della casa dove si raunano i capitani dictae sotietatis per eum pictae a marmi et pro resto trium mensolarum tecti dictae faciei pes eum pictarum et pro resto solutionis trium tabernaculorum in dicta facie pictorum et pro resto br. 7 vel circha davanzali sine cornice inferiori per eum picti et pro resto unius dossalis picti pro altare oratorii dictae sotietatis et pro resto picturae ianuae unius dictae domus et duorum alterorum hostiorum ipsius domus et pro resto alterius laborerii circa praedicta per eum facti, in totum flor. 4 libr. 94 s. 12. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3. *Stanziam.* 1413-1417, c. 6t. Cfr. vol. DCCXXV. *Deb. e cred.* 1413-1420, c. 104 dove sono riassunte questa e la partita precedente in data 1413, 22 Maggio].

1414, 12 Maggio. *Antonio Banchi* lastraiuolo.... pro una fenestra intagliata, murata penes altare oratorii dictae sotietatis lib. 2 etc. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3°, c. 20t].

Digitized by Google

1414, 6 Luglio. Item deliberaverunt quod terrenum oratorii dictae sotietatis actetur et amattonetur bene et honorabiliter ut requiritur. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3°, *Delib.* 1413-1417, c. 28t].

2). 1415, 13 Novembre. Item audito et intellecto quod iamdiu cappella oratorii dictae sotietatis fuit locata ad pingendum *Anbrosio Baldesis* pictori et ipsam incepit pingere, ac etiam quod sibi locatae fuerunt.... storias [*sic*] divi Petri martiris ad pingendum in oratorio et extra dictum oratorium dictae sotietatis et quod tunc temporis ipse pinxit storias extra dictum oratorium et alias storias et dictam cappellam non pinxit ex eo quod dicta sotietas tunc temporis fecerat magnas expensas in murando et actari faciendo dictum oratorium et cappellam, idcirco servatis servandis providerunt ordinaverunt et deliberaverunt quod dictus Ambrosius teneatur et debeat quam citius poterit pingere et complere dictas picturas sibi locatas sub poena eorum arbitrio afferenda. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3° c. 89t].

1415, 26 Novembre. Item considerantes quod iamdiu cappella oratorii dictae sotietatis fuit locata ad pingendum *Anbrosio Baldesis* et quod tunc temporis incepit ipsam pingere et quod postea propter multas expensas, quas fieri fecerant capitanei dictae sotietatis circa dictum oratorium, dictum fuit ipsi Anbrosio quod non pingeret plus, et volentes praesentes capitanei dare executionem dictae picturae cappellae, premisso et obtento partito, deliberaverunt quod dictus Anbrosius teneatur pingere dictam cappellam et in volta dictae cappellae pingere quatuor Vangelistas et in facie muri versus viam Cursi Adimariorum pingere storiam Virginis Mariae quando nata fuit et in aliis locis dictae cappelle pingere alias res et sanctos qualiter ei melius videbitur convenire, et quod ipse teneatur facere picturas pulcras et quod, factis dictis picturis, teneatur habere a dicta sotietate illud quod iustum fuerit. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3°, c. 91r].

1417.... *Anbruogio di Baldese* dipintore de' avere fior. 32 d'oro perchè dipinse la chapella de l'oratorio la quale si fecie stimare, chome si diliberò pe' chapitani, per una *frate deli Agnoli* e *Marioto* dipintore, la quale stima acietarono per le mani di ser Nofri di ser Pagholo Nemi a di primo di Luglio 1417. [*Ibid.*, vol. DCCXXV, c. 187. Ad Ambrogio di Baldese furono stanziati per queste pitture fior. 14 in data 13 Giugno 1416 e fior. 7 in data 10 Maggio 1417].

3). 1415, 16 Settembre. Item deliberaverunt quod tabula et candelleria emantur pro altare oratorii dictae sotietatis pro illo pretio quod videbitur Bancho Sandri uno ex offitialibus dictae sotietatis et Lucae ser Albizi. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3°, c. 82t].

Digitized by Google

1415. *Lapo di Francesco* dipintore de' avere fior. 14 d'oro sono per uno cholmo d'una tavola chom fogliami e civorii archetti e collonelli la quale si tolse per l'altare del nostro horatorio posto in Orto santo Michele e chon esso due candellieri chon intagli per tucto per tenere alla detta altare quando si dicie la messa della pacie. [*Ibid.*, volume DCCXXV c. 158].

1415, 26 Novembre. Antedicti capitanei.... considerantes quod per eorum precessores in offitio empta fuerunt duo candelabra lignea pro retinendo ante altare oratorii dictae sotietatis ac etiam unam tabulam pro retinendo supra dictum altare.... commiserunt in Nicolaum de Serraglis et Iohannem Pauli Morelli ut locent ad pingendum et ornandum dicta candelabra et tabulam cui et quibus et cum illis pactis quibus eis videbitur convenire. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3°, c. 91t].

1415-1416, 12 Marzo. Item.... locaverunt *Mariotto* olim *Nardi* pictori, populi sancti Cristofani de Florentia, licet absenti et magistro Nofrio notario infrascripto pro eo recipienti, ad pingendum tabulam altaris oratorii dictae sotietatis pro pretio flor. viginti otto auri, cum hoc quod ipse teneatur pingere in dicta tabula sua propria manu in compasso medio.... ymaginem Virginis Mariae cum Ihesu domino nostro in bracchiis et in compasso ex latere dextero ymaginem s. Petri martiris, ex latere sinistro ymaginem s. Iohannis Batistae et ad pedes cuiuslibet dictorum duorum sanctorum storia [*sic*] dictorum sanctorum et in medio subtus imaginem Virginis Mariae pietatem nostri Iesu Christi cum imagine Virginis Mariae et s. Iohannis evangelistae, et in compasso superiori, videlicet in medio, Crucifissum, et in duobus aliis compassis annuntiationem Virginis Mariae, et aliae picturae ultra dictas figuras fieri possint et debeant qualiter dicto Mariotto videbitur et placuerit. Et quod praedicta faciat, et fieri faciat cum auro et coloribus quam melius fieri poterit, cum pacto quod capitanei dictae sotietatis pro tempore existentes, videlicet quando completae fuerint dictae picturae, teneantur et debeant se informare et facere videre si dicta tabula picta fuerit ut debebit dictis modo et forma coloribus auro tempore debito, ut debetur. Et si tunc facta fuerit ut debetur tunc habeat dictam quantitatem denariorum a dicta sotietate, et si non fuerit picta ut supra, debeat habere illud minus quod videbitur officio capitaneorum pro tempore existentium, habita primo bona informatione super praedictis. [*Ibid.*, vol. IV, fascic. 3°, c. 102r. La stessa allogazione, in volgare, nel cit. vol. DCCXXV a c. 183].

1416, 18 Giugno. *Mariotto Nardi* pictori pro parte picturae tabulae

Digitized by Google

altaris oratorii dictae sotietatis per eum factae et fiendae flor. 4 auri. [*Ibid.*, vol. IV, fasc. 3°, c. 115r].

1416, 11 Settembre. *Mariotto Nardi* pictori pro parte picturae tabulae altaris oratorii dictae sotietatis flor. 6 auri. [*Ibid.*, vol. IV, fascic. 3°, c. 120t].

1416. 13 Maggio-5 Settembre. *Bicci di Lorenzo* e chonpagni (cioè *Lapo*) dipintori deono avere a dì 13 di Magio 1416 fior. 13, l. 2, s. 13, d. 4 p. per due chandelieri ch'à tolti a fare per detto prezo facendovi solo questo lavorio, che sieno messi ttuti d'oro fine e bruniti e chon altra adorneza di cholore se ve ne fuse di bisognio chome a lui parrà: i detti chandelieri sono qui della chasa e pella chasa si fanno achonciare; il modo d'alogbagli si fu che più dipintori dettono loro scrite e perchè si trovò esere questo che più vantaggiò la chonpagnia, si gli ebe; il termine che prese fu da detto dì per di qui a due mesi prosimi futuri, paghandolo sechondo vi facesse fior. 13, l. 2, s. 13, d. 4.

E deono avere a dì 5 di Setenbre l. 19 p. per panche che ci fece fare pe l'oratorio che furono bracia 16 $^1/_2$ a l. 1, s. 2 il braccio, per 1° regholo chon chornice e per fare chonfichare i candelieri, l. 19. [*Ibid.*, vol. DCCXXV, c. 182].

1416, 5 Giugno. *Lapo di Francescho*, dipintore, de' avere a dì 5 di Giugno l. 5, s. 5 p. per ferri otto che ci fece fare pe' nostri chandelieri grandi per da piè e per da chapo. [*Ibid.*, vol. DCCXXV, c. 187].

1416, 9 Novembre. *Lapo* [*di Francescho*] dipintore che stane in Borgho santo Apostolo de' avere a dì 9 di Novenbre 1416 l. 6 p. per una predella che si chonperò da lui per a pie' de l'altare de l'oratorio. [*Ibid.*, vol. DCCXXV, c. 63. Cfr. vol. IV, fasc. 3°, c. 121t].

1416-17, 28 Gennaio. *Lapo di Franciescho* dipintore per dipintura di sei pietre del segnio della detta conpagnia e per dipintura della cortina de l'altare e per una crocie col piedistallo dipinta per tenere in su l'altare, in tuto l. 44: la cortina per l. 8 e le pietre l. 6 ella crocie l. 30: così furono stimate pe' chapitani. [*Ibid.* Vol. DCCXXV e 84. Cfr. vol. IV, fasc. 3, c. 132r].

1415. Giugno 7. *Ischolaio di Giovanni* dipintore de' avere l. 4 p. sono per dipintura di 24 segniali della chompagnia e d'una cassettina da tenere chandele e delle lettere sono schritte nell'udienza *odi l'altra parte* l. 4. [*Ibid.* vol. DCCXXV, c. 136].

Digitized by Google

III

LA CAPPELLA DI CHIARO ARDINGHELLI NELLA CHIESA DEL CARMINE

1395, 4 Giugno. Item simili modo et forma locaverunt ***Matteo Bernardi***, magistro, populi s. Petri maioris de Florentia ad faciendum unam cappellam in ecclesia s. Mariae del Carmino pro anima Chiari Ardinghellis cum illis pactis modis.... prout iacet in quaderno scripto sive foleo scripto manu Nicholai Iohannis ser Segnae et suscripto manu dicti Mattei. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°. *Stanz.* 1395-1400, c. 3t].

1395, 14 Luglio. ***Matteo Bernardi Ducci*** magistro qui facit cappellam in ecclesia s. Mariae del Carmino pro prima paga suae conductae dictae cappellae flor. 20 auri. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 5t].

1395-96, 20 Gennaio. ***Matteo Bernardi Ducci***.... pro secunda et tertia paga flor. 30 au. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 24t].

1396, 7 Aprile. ***Matteo Bernardi Ducci***.... pro tertia quarta paga flor. 15 au. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 33t].

1397, 9 Aprile. ***Matteo Bernardi Ducci***.... pro quinta paga flor. 15 au. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 54t].

1397, 12 Novembre. ***Matteo Bernardi Ducci***.... pro sexta et ultima paga flor. 15 au. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 65t].

1397-98, 10 Gennaio. Item.... advertentes et considerantes ad quamdam cappellam noviter constructam pro anima Chiari Ardinghelli in ecclesia s. Mariae del Carmino penes ianuam dictae ecclesiae ex latere manus dexterae in introytu ipsius ecclesiae et considerantes quod dictae cappellae adhuc multa deficiunt, idcirco pro bene et salute animae dicti Chiari et ut dicta cappella habeat complementum promissum.... deliberaverunt quod graticolae fiant et fieri debeant dictae cappellae ad exemplum graticolarum quae sunt in cappella domini Gucci Dini Gucci posita in ecclesia Omnium Sanctorum de Florentia in cruce ipsius ecclesiae ex latere sacrestiae ipsius ecclesiae. Item.... licentiam dederunt Vannozzo de Serraglio et Piero Francisci eorum collegis locandi et concedendi dicta graticolas cui et quibus eis videbitur et pro quam minore pretio possint non excedendo quantitatem libr. 3 et s. 10 pro quolibet brachio quadró. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 71t].

1397-98, 14 Gennaio. Vannozus Iohannis de Serraglis et Pierus Francisci del Soldato duo ex capitaneis dictae sotietatis.... locaverunt et concesserunt ***Antonio Tucci*** legnaiuolo populi s. Petri in Gattolini de

Digitized by Google

Florentia, presenti et conducenti, laborerium graticolarum fiendarum cappellae noviter constructae in ecclesia s. Mariae del Carmino cum his pactis etc.; videlicet:

Imprima ch' el detto Antonio sia tenuto di fare le dette graticole bene e diligentemente in quel modo e forma che sono le graticole che sono alla capella di messer Guccio di Dino Gucci posta nella chiesa d'Ognissanti.... e ancora vantagiate a quelle. Et che lle dette graticole sia tenuto d'avere fatte compiute e poste alla detta cappella per tutto il mese di Aprile prossimo che viene, di quella altezza che sarà deliberata pe' detti Vannozo e Piero. Et che 'l detto Antonio debba avere dalla detta compagnia ogni feramento grosso che bisognasse per le dette graticole Et debba avere lire tre soldi otto pic. per ciascuno braccio quadro delle dette graticole etc. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 72r].

1397-98, 16 Gennaio. *Antonio Tucci* legnaiuolo.... pro parte solutionis dictae graticolae flor. 20 au. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 72t].

1397-98, 11 Marzo. *Antonio Tucci* etc. pro parte solutionis dictae graticolae flor. 10 au. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 76t].

1398, 9 Maggio. Considerantes ad quamdam locationem factam per capitaneos dictae sotietatis de mense Ianuarii proxime praeteriti *Antonio Tucci* magistro de quibusdam graticolis fiendis pro cappella noviter facta in ecclesia s. Mariae del Carmino.... et considerantes ad quandam comissionem factam per capitaneos dictae sotietatis Bernardo Antonii et Piero Francisci tunc duobus ex capitaneis dictae sotietatis die secunda aprilis proxime praeteriti ut locarent dicto Antonio Tucci laborerium quarumdam rosettarum fiendarum in dictis graticulis quae non debebant fieri secundum primam locationem.... et considerantes quod dicti Bernardus et Pierus locaverunt dicto Antonio dictum laborerium rosettarum per flor. novem auri et considerantes quod de predicta locatione rosettarum non fuit facta scriptura ex eo quod dictus Bernardus ivit in potestatem Modilianae idcirco pro bene et utilitate dictae sotietatis.... deliberaverunt quod dicta locatio facta per dictos Bernardum et Pierum sit firma et valeat et quod dictus Antonius teneatur habere de dicto laborerio rossettarum flor. 9 auri....

Item considerantes... ad quamdam locationem factam... *Antonio Tucci* de quibusdam graticulis fiendis ut supra.... et considerantes quod in dicta locatione continetur quod dictus Antonius tenebatur perfecisse dictas graticulas per totum mensem aprilis proxime praeteriti et quod ipse deberet habere a dicta sotietate libras 3 s. otto fp. pro quolibet brachio quadro.... et considerantes ad quamdam aliam locationem

Digitized by Google

dicto Antonio factam de quibusdam rossettis fiendis super dictis graticolis.... et considerantes quod dictus Antonius stetit per aliquod tempus infirmus et considerantes quod propter dictum laborerium rosettarum de novo sibi locatum et propter dictam infirmitatem dictus Antonius non potuit complere dictum laborerium graticolarum cum dictis rosettis ut debebat per totum mensem aprilis proxime praeteriti.... deliberaverunt quod in casu quo dictus Antonius fecerit compleverit et posuerit dictas graticolas cum dictis rosettis per totam quintamdecimam diem mensis Iunii proxime futuri quod ipse teneatur habere a dicta sotietate libras tres sol. otto fp. pro quolibet brachio quadro.... et in casu quo dictas graticolas non fecerit.... per totam dictam diem 15 Iunii tunc teneatur habere lib. 3 fp. pro quolibet brachio quadro et non plus ultra dictos florenos 9 auri. [*Ibid.* vol. III fasc. 2°, c. 81r].

1398, 9 Maggio. *Antonio Tucci* legnaiuolo conductori rosettarum fiendarum etc pro parte laborerii dictarum rosettarum, flor. 4 auri. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 82r].

1398, 1 Luglio. *Antonio Tucci* legniaiuolo qui fecit graticolas etc in totum pro resto solutionis dictae graticole flor. 11 auri et dimidium alterius floreni. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 84t].

1398, 21 Ottobre. *Andreae Iohannis* legniaiuolo pro una tabula lignaminis cum civoriis et aliis fornimentis ab eo empta pro altare capellae noviter factae in ecclesia fratrum s. Mariae del Carmino de Florentia pro anima Chiari Ardinghelli flor. 10 auri. [*Ibid.* vol. III, fasc. 2°, c. 93r].

1398, 18 Novembre. *Andreae Iohannis* legnaiuolo pro quodam laborerio per eum noviter facto in quadam tabula ab eo empta pro altare cappellae noviter factae in ecclesia s. Me del Carmino etc flor. 2 au. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 96t].

1398-99, 3 Gennaio. *Dopno Laurentio Iohannis* ordinis fratrum s. Mariae de Agnolis de Florentia pro parte laborerii picturae fiendae per eum in tabula noviter empta pro cappella noviter facta pro anima Chiari Ardinghelli etc flor. 10 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 100t].

Laurentio Salvi pictori populi s. Iacobi ultrarnum de Florentia pro parte laborerii picturae fiendae per eum in supradicta cappella flor. 10 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 100t].

1399, 9 Aprile. *Dopno Laurentio Iohannis*.... pro parte laborerii picturae fiendae per eum in tabula etc flor. 10 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 105t].

1399, 22 Maggio. *Laurentio Salvi* pictori.... pro parte laborerii pic-

Digitized by Google

turae fiendae per eum in chappella etc flor. 10 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 108t].

1399, 13 Agosto. *Laurentio Salvi* pictori.... pro parte laborerii picturae fiendae per eum in cappella.... flor. 10 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 116r].

1400, 21 Aprile. *Laurentio Salvi* pictori pro resto solutionis picturae per eum fiendae in cappella etc. flor. 30.

— *Dopno Laurentio Iohannis* ordinis fratrum s. Mariae de Angiolis pro resto solutionis picturae per eum factae in quadam tabula pro altare supradictae cappellae flor. 35. [*Ib.*, vol. III, fasc. 2°, c. 129r].

1400, 1 Luglio. *Nicolao ser Lari* familiari dictae sotietatis pro actando tabulam pictam in capella facta pro anima Chiari Ardinghelli libr. unam s. decem sp. et pro una pietra marmi sagrata comissa in lapide altaris dictae cappellae libr. duas et s. duos sp. e pro una predella et duabus colupnis pro tabula dicti altaris lib. 10 sold. 11 in totum lib. 13 s. 14. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 130t].

IV

IL TABERNACOLO DI MALAVOLTA

1398-99, 28 Gennaio. Item advertentes ad quoddam tabernaculum noviter factum apud oratorium s. Mariae de Malavolta deliberaverunt quod dictum tabernaculum pingatur et pingi debeat ita tamen quod sotietas Orti s. Michaelis faciat pingi pro alio dimidio; item considerantes quod quidam ex capitaneis Orti s. Michaelis et Gentile de Albizis unus ex capitaneis dictae sotietatis Bigalli locaverint dictam picturam fiendam Nicholao Pieri pictori idcirca stantiaverunt.... *Nicholo Pieri* pictori flor. 3 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 101t e 102r].

1399, 22 Maggio. *Nicholao Pieri* pictori pro parte solutionis dimidii picturae per eum fiendae in tabernaculo oratorii s. Mariae de Malavolta.... flor. 4 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 109r].

1400, 3 Dicembre. *Nicholao Pieri* pictori pro resto solutionis dimidii picturae per eum factae in tabernaculo oratorii s. Mariae de Malavolta flor. 3 auri. [*Ibid.*, vol. III, fasc. 2°, c. 138t].

V

PITTURE DIVERSE

(Affreschi nell'esterno della Loggia – Tabernacolo fuor di Porta alla Croce, etc.)

1). 1380, 19 Aprile. *Angelo Taddei Ghaddi* pictori pro pictura ystoriam [*sic*] beatae Virginis Mariae quando fuit anunciata et cum figura

Digitized by Google

dicti Iohannis (*Giovanni Buccheri* con i denari provenuti dalla sua eredità) ad hospitale del Bigallo flor. 10 auri. [*Ibid.*, vol. I, fasc. 1. *Partiti e stantiam. dei Capitani del Bigallo*, 1379-1383, c. 9r].

1380, 27 Dicembre. Deliberaverunt quod tabula facta pro anima dominae Donnozzae uxoris olim Iohannis Guadagni quam fieri fecit Simon Renzi unus ex capitaneis sotietatis pro dicta sotietate in qua est picta beata Virgo Maria ab Angelo annunctiata cum quodam pedestallo picto in qua expendidit pro lignamine et pictura flor. 11 auri acceptetur pro dicta expensa facta et fiat poni ad ecclesiam sancti Niccholai de Florentia cum armis Bigalli et armis dictae Donnozzae. [*Ibid.*, vol. I, fasc. 1, c. 32r].

1388, 29 Ottobre. *Piero Nelli* pittori pro pittura quam fecit ad hospitate S. Laur[entii] S. Andree in Percusina videlicet S. Mariae et S. Petri Martiris S. Caterinae S. Cristofani S. Antonii S. Laurentii cum multis aliis ornamentis flor. 12 auri. [*Ibid.*, vol. I, fasc. 3°. *Partiti e stanz.*, 1383-1390, c. 127t].

1390, 21 Aprile. *Dominico Stefani* pictori pro pictura segnialium sotietatis Bigalli et S. Mª Novae in domo in qua habitat Federigus de Rubeis et pro pictura segnialium in domo dictae sotietatis quae est in via portae S. Mª in totum l. 1 s. 10 fp. [*Ibid.*, vol. I, fasc. 3°, c. 151t].

2). 1426, 5 Giugno. *Rossello et Giuntae* pictoribus pro certo laborerio per eos facto in oratorio sotietatis in totum l. 64, s. 2, d. 6. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 1°, c. 18r].

1426, 29 Luglio. *Bartolomeo Tommasi* pictori pro pluribus signis sotietatis per eum pictis et positis in pluribus domibus et ospitalibus dictae sotietatis l. 8, s. 5. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 1°, c. 21r].

1426-27, 17 Gennaio. *Francischo Ghabriellis* pictori pro pictura unius dossalis pro ospitale sancti Andreae in Perchussina et pro altare existente in dicto hospitale in totum l. 2, s. 10. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 1°, c. 38t].

1426-27, 17 Marzo. *Iohanni* sive *Nanni Dopnini* pictori pro pictura et reactura [*sic*] plurium fighurarum et maxime unius anumptiatae oratorii in totum l. 10. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 1°, c. 46t].

1427. *Nanni di Marcho* dipintore de avere a di 17 di Dicembre flor. tre a lui stanziati detto di sono per manifattura d' uno paio di candellieri e 1° paio di viti per l'oratoro e per oro e ariento dorato messo di suo a detti chandellieri e viti apare al memoriale *aa* c. 5....

E a di 29 di Genaio flor. 2 l. 2 piccioli a lui stanziati detto di, sono per resto di fattura e d'oro e ariento messo a uno paio di candel-

Digitized by Google

lieri e 1° paio di viti per l'oratorio etc. [*Ibid.*, vol. DCCXXXVI, *Deb. e cred.*, 1427-1431, c. 288. Cfr. vol. V, fasc. 1°, c. 64r].

1429, 15 Luglio. *Matteo di Filipo* Miniatore de avere a di 15 di Luglio 1429 fior. undici d'oro a lui stanziati detto di, sono per miniatura 1° libro grande chiamato antefanaro il quale s'è fatto per l'oratorio posto 1° antefanaro deba dare dirinpetto f. 10. [*Ibid.*, vol. DCCXXXVI, c. 354].

1435, 1 Giugno. A *Bonaiuto di Giovanni* dipintore per più dipinture per lui fatte di più fighure di verdeterra a più spedali della detta chonpagnia in tutto l. 24. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 3°, c. 14t. Cfr. vol. V, fasc. 3°, *Stanz.*, 1435-1437, c. 60t].

1435. Richordo chome *Bartolomeo* (per *Bonaiuto*) *di Giovanni* dipintore tolse a dipingnere più santi chon fighure di poveri fino a dì 3 di Giugno 1435, cioè allo spedale di sancto Niccholò alla Porta alla Chrocie dove è san Niccolò chon cierti poveri dipinti presso all'uscio d'esso. – Allo spedale di sancto Lorenzo a san Piero Ghattolino dov'è sancto Lorenzo con più povere donne. – Allo spedale di sancto Biagio a Mon[ti]cielli è sancto Biagio con poveri. – Allo spedale della Vergine Maria detto l'Umiltà di Borgho Ognissanti l. 24 p. – Stanziarono e chapitani fino a dì primo di Giungno l. 24 a detto Bartolomeo aconci allibro biancho di spese straordinarie dare c. 96. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 3°, c. 31t].

1435, 30 Giugno. A *Piero di Chelino Chelini* dipintore l. 6 per più dipinture per lui fatte a l'ospedale di san Niccholò. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 3°, c. 61t].

1435, 23 Settembre. A *Piero Chelini* dipintore l. 12 per cierte dipinture per lui fatte a l'ospedale di san Biagio a Monticiegli. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 3°, c. 64t].

1435, 8 Dicembre. A *Piero Chelini* dipintore l. 5 per dipingnere dua pietre del sengno della chasa le quali si posono a l'ospedale della porta a san Friano. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 3°, c. 65t].

1437, 26 Aprile. A *Piero di Chelino* dipintore l. 14 per dipintura di due dossali d'altare. [*Ibid.*, fasc. 3°, c. 77t].

1438, 4 Dicembre. *Piero Chellini* pro pluribus picturis factis usque in praesentem diem l. 62 f. p., quae picturae factae fuerunt in pluribus hospitalibus dictae societatis et in oratorio dictae societatis. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 4°, c. 26t].

1439, 20 Ottobre. *Piero Chellini* pro pingendo ad ecclesiam sancti Niccholai ad portam Crucis de Florentia in totum l. 16. [*Ibid.*, vol. V, fasc. 4°, c. 35t].

Digitized by Google

1441-42, 8 Febbraio. *Piero Chellini* pittori pro uno dossale ligni pitto per eum vendito dictis capitaneis pro hospitali Sexti l. 6 f. p. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 1°. *Delib. e Stanz.*, 1441 c. 10r].

1442, 24 Luglio. Praefati domini Capitanei deliberaverunt quod domus dictae societatis et eorum residentiae heri combusta reficiatur quam citius poterit per eorum capudmagistrum et alios magistros necessarios et utiles pro dicto hedifitio pont videbitur Provisori, et quod lignamen et alia necessaria capiantur a debitoribus dictae societatis ad maiorem utilitatem dictae societatis. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 1°, c. 18r].

1443-44, 10 Marzo. Item *Piero Cellini* et sotiis pictoribus quamcumque quantitatem pecuniae quam ipsi et quilibet ipsorum recipere et habere deberent.... pro occasione certarum picturarum factarum, item et pro calce et pontibus l. 20. Item deliberaverunt quod eligantur magistri prout dictis Capitaneis videbitur pro extimando omne et totum et quidquid supradicti *Pierus* et socii fecerunt. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 2°, *Delib. e Stanz.*, 1443-44, c. 10t].

3). 1444-45, 4 Marzo. Gieronimo provisori praedicto quod possit facere pingi.... istoriam sancti Petri martiris et alias in muro ubi coadunantur capitanei existente super platea sancti Iohannis et eo modo et forma quibus eidem videbitur convenire. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 3°, *Delib.*, 1444-1445, c. 7r].

1446, 27 Maggio. *Ventura di Moro* dipintore de' avere a dì 27 di Maggio fior. 4 e l. 4 per noi da Giovanni da Filicaia camarlingo posto in questo c. 108 debba dare fior. 4, l. 4. – E dì 23 d'aghosto fior. 15 sono per la $^1/_2$ dipintura fattaci in chompagnia di *Rossello* dipintore de la storia di San Piero martire in la faccia dinanzi di nostra conpangnia chome sindichò *Lorenzo di Bartoluccio* dipintore e *Bonaiuto di Giovanni* dipintore, è la scritta di loro mano ne la filza. Posto in questo 193 f. 15. [*Ibid.*, vol. DCCXLVI. *Deb. e cred.*, 1446-1447, c. 10].

1446. *Rossello e Giunta d'Iacopo* dipintori dono avere a dì 23 di Maggio l. 16 s. 16 per noi a Giovanni da Filichaia camarlingo posto in questo 108 dare l. 17 s. 16.

E dì 23 d'Aghosto fior. 15 sono per la metà di 3 storie dipintoci in conpangnia di Ventura di Moro, dipintore, di santo Piero martiro ne la faccia dinanzi della nostra compagnia come sind[ichò] d'accordo *Lorenzo di Bartoluccio* orafo e *Bonaiuto di Giovanni* dipintore, posto in questo c. 193 spese di conpangnia.... fior. 15 (la schritta di mano del sindicho ne la filza).

Digitized by Google

E di 28 di Novembre fior. 3, l. 4, s. 1 p. per noi a Bastiano Capponi cam° in questo c. 203 debe dare f. 3 l. 4 s. 1. [*Ibid.*, vol. DCCXLVI, c. 7].

1446. *Ventura di Moro* dipintore de' avere a di 27 di Maggio fior. 4 e l. 4 per noi da Giovanni da Filicaia Camarlingo posto in questo 108 debba dare fior. 4. – E di 23 d'aghosto fior. 15 sono per la $^1/_2$ dipintura fattaci in chonpagnia di Rossello dipintore de la storia di san Piero Martire in la faccia dinanzi di nostra Conpangnia chome sindichò Lorenzo di Bartoluccio dipintore e Bonaiuto di Giovanni dipintore: è la scritta di loro mano ne la filza. Posto in questo 193, fior. 15.

E di 4 d'Ottobre fior. 3 per noi a Bartolomeo di Matteo famiglio, in questo 99 dare fior. 3.

E di 27 d'Ottobre fior. 26, l. 4, s. 2 p. posto in questo c. 111 a dibitori partichulari debba dare f. 26, l. 4, s. 2. [*Ibid.*, N. DCCXLVI, *Deb. e cred.*, 1446-1447 c. 10r].

4). 1452. 30 Agosto. Prefati domini Capitanei.... advertentes quod *Pagnius* quondam *Lapi de Fesulis* pensionarius cuiusdam apotecae dictae societatis retinuit et retinet dictam apotecham clausam et dicta occaxione dicta apotheca est potius deteriorata quam meliorata et ultra hoc reperitur est [*sic*] debitor dictae societatis.... deliberaverunt quod notificetur dicto Pagno Lapi personaliter et in persona seu domi et ad domum suae habitationis.... quod infra 12 dies compareat personaliter coram eis etc. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 6°, c. 10t].

1452, 9 Dicembre. « Memorati capitanei.... advertentes qualiter eorum audientia est tam nimis parva et misera quod quando ipsi congregare volunt necesse est exire de ipsa et se congregare in sala superiori etc. deliberaverunt quod de domo quae est penes et contigua dictae audientiae et quae non est locata ut modo pensio exigatur et quae alias locata fuit cuidam scultori, fiat nova audientia » nella quale si possa spendere fino a 40 fiorini. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 7°, c. 12r].

1452-53, 5 Gennaio. Allogano a *Giovanni di Giovanni Alessi* fiorentino, del popolo di s. Iacopo oltrarno, la muraglia della nuova Udienza. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 7°, c. 17r].

1453, 17 Aprile. « Item viso quod in audientia nova dicti offitii fattae sunt duo finestrae pulcerimae ad servitium dictae audientiae, deliberaverunt quod fiant duo finestrae vitri eo modo quo melius et pulcriores viderint neciesse esse » e le allogano « presbitero *Stefano Blasii de Mazzeis* cappellano reverendi in Christo presbiteri monsignore Colonnae ». [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 7°, c. 29t].

1453, 30 Giugno. *Stephano* presbitero libras 20 s. 4 pro parte factu-

Digitized by Google

rae novae finestrae viriti [*sic*] novae audientiae. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 7°, c. 29t].

1453, 23 Novembre. Presbitero *Stephano* qui fecit fenestras vetri in audientia.... pro resto lib. 23 et s. 16. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 8°, c. 3r].

1454, 11 Luglio. Item deliberaverunt quod in oratorio sanctae Mariae et dictae domus Misericordiae fiat unum oculum de vetro pro demostrando lumen et quod pro faciendo dictum oculum expendatur id pretium et quantitas fuerit expediens et quod Nicholaus de Biliottis camerarius sine aliquo suo preiudicio vel gravamine det et solvat omnem quantitatem pecuniae quae spenderetur in faciendo dictum oculum. [*Ibid.*, vol. VI, fasc. 8°, c. 32t].

1487, 23 Agosto. Expensis universalibus flor. 5 l. pro eis *Iusto* pictori pro resarcimento plurium figurarum pro eo factarum in dicta eorum societate. [*Ibid.*, vol. XI, fasc. 7°, c. 40r].

1487-88, 10 Gennaio. Expensis universalibus flor. 6 l. de auro in aurum et lib. 8 s. 8 p. pro solvendo *Iuliano Mattei Nelli* pictori pro eius mercede pro pictura quatuor crucium et quatuor pedum pro ipsis crucibus et pro duobus candellariis omnibus suis expensis, videlicet: una pro hospitale s. Nicholai prope et intus portam Crucis et alia pro hospitale s. Laurentii de s. Brigida et alia pro hospitale s. Luciae de prope portam s. Frediani et alia pro hospitale s. Iacobi et s. Filippi de Sexto.

Item.... *Bartholomeo Ioannis* pictori in via Servorum de Florentia pro pictura trium dossalium pro altaribus videlicet etc. flor. 4 ½.

Item *Simoni Francisci* vocato *Monciatto* pictori pro pictura unius dossalis pro altare s. Luciae de prope portam s. Fridiani flor. 1. [*Ibid.*, vol. XI, fasc. 2°, c. 51t-52r].

1490, 27 ottobre. *Donino di Domenicho di Donino* dipintore, de'avere a di 27 d'Otobre 1490 fior. 26 larghi d'oro in oro sono per dipintura d'una tavola d'altare, dentrovi la Vergine Maria chol bambino in chollo e da lato s. Piero martiro e s. Lucia. Si fecie per lo ispedale di s. Lucia alla portta a s. Friano a tute sue ispesse. [*Ibid.*, vol. DCCLVI Deb. e cred. 1481-1496, c. 389].

5). 1487, 13 Ottobre. A di 13 detto l. 31 s. 10 a *Gherardo* e *Monte* dipintori e chartolai portò Monte detto contanti sono per parte di dipintura d'una Vergine Maria fuori della Porta alla † e per stanziamento de'chapitani roghò ser Nicholò da Romena sotto di 13 detto. [*Ibid.*, vol. DCCLVI, c. 311. Lo stanziamento con altri « pro pluribus rebus et expensis factis in domo quae denuo construitur extra portam Crucis » nel fasc. 7° del vol. XI, c. 41t].

Digitized by Google

1488, 2 Aprile. E a di 2 detto l. 26 s. 12 p. a *Gherardo* e *Monte* chartolai, portorono contanti sono per resto di dipintura d'una Vergine Maria dipinta in sul chanto della chasa nuova del Gharullo e per stanziamento de' chapitani, roghò ser Iachopo detto sotto di 31 di Marzo. [*Ibid.*, vol. DCCLVI, c. 321. Lo stanz. nel fasc. 2° del vol. XI, c. 54t].

GIOVANNI POGGI.

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

Digitized by Google

L'ARC MIXTILIGNE FLORENTIN

Écrire l'histoire de l'art, c'est écrire l'histoire des diverses formes que les artistes ont créées. Les formes artistiques sont des êtres qui ont un commencement et une fin; et connaître ce commencement et cette fin doit être une des principales préoccupations des historiens.

Où et quand est apparue la première croisée d'ogive? N'est-ce pas le problème, problème non encore résolu, qui domine toute l'histoire de l'art au Moyen-âge? Et le fait de savoir que l'entablement, la colonne et le chapiteau corinthien ont été réemployés à Florence, vers 1420, par Brunelleschi, n'éclaire-t-il pas toute l'histoire des débuts de la Renaissance?

Je voudrais aujourd'hui étudier une forme particulière qui n'a vécu que quelques années, qu'on ne trouve que dans un petit nombre de régions, et dont il semble possible de déterminer assez exactement la date de naissance et de disparition. Elle présente cet intérêt qu'elle est la dernière forme de l'art gothique que l'Italie a connue et que c'est elle que Brunelleschi trouve devant lui lorsqu'il fait réapparaître les éléments de l'antiquité classique.

Cette forme est une variété de l'arc en accolade. C'est un arc en accolade, dont les deux arcs disposés en sens inverse, au lieu de s'unir directement, sont séparés par une courte ligne verticale. M. Paoletti le définit un arc infléchi à contrecourbe, relevé aux points de raccordement; et il l'appelle: « arc mixtiligne » nom que je conserverai dans cette étude.

Cette forme, que je sache, n'a jamais été employée en France. Elle n'existe qu'en Italie, et l'on pourrait dire qu'elle est propre à la Toscane et à la Vénétie, et aux régions soumises à leur influence.

Digitized by Google

Il y a longtemps que je suis préoccupé de cette question, mais il était difficile de rien écrire sur ce sujet tant que la date de la Porte d'Or san Michele n'était pas connue. Les documents nous disent que Simone di Francesco a fait, en 1378, les fenêtres d'Or san Michele; mais fallait-il supposer qu'il avait fait en même temps les deux portes de cette église, portes dans lesquelles se trouve cet arc mixtiligne que je me propose d'étudier aujourd'hui?

Si l'on met à part ces Portes d'Or san Michele, le premier monument où nous trouvons l'arc mixtiligne est le Tabernacle de l'Arte di Calimara de Ghiberti fait en 1414. Or il me semblait bien extraordinaire que, dans le milieu florentin si vivant, si épris de nouveautés, on eût attendu plus de quarante ans pour reproduire une forme créée dès 1378. Comment Ghiberti en 1414 aurait-il reproduit une forme déjà vieille de près d'un demi siècle?

Il y avait là une énigme que je me sentais incapable de résoudre et j'étais arrêté dès le début dans une question qui me paraissait présenter un grand intérêt pour l'étude de l'art florentin dans les premières années du XV^me^ siècle.

Tout s'est éclairci lorsque M. de Fabriczy a publié la date des *Portes d'Or San Michele* et nous a fait connaître qu'elles étaient, non pas l'œuvre de Simone di Francesco, mais celle de Niccolò d'Arezzo et qu'elles avaient été faites, non en 1378, mais en 1408.

Nous voici désormais en présence d'hypothèses très satisfaisantes. Les Portes d'Or San Michele ont été faites en 1408 et c'est, je crois, dans ce monument qu'apparait pour la première fois l'arc mixtiligne.

Cette forme n'est pas plutôt créée, qu'elle se multiplie. Tout ici est conforme à la logique. Et nous allons, après avoir étudié les Portes d'Or San Michele, rechercher les autres monuments florentins où se trouve cette forme, monuments qui apparaissent tous, vers la même époque, entre 1410 et 1435 environ.

Considérons tout d'abord que la fonction de cet arc fut toujours purement décorative. On pourrait dire qu'il joue à peu près

Digitized by Google

le même rôle que le gâble dans l'art gothique. Il est utilisé le plus souvent pour surmonter un arc, soit dans une porte, soit dans une fenêtre, soit dans un tabernacle, etc. Voici comment tous ces monuments sont composés: le motif central est enfermé entre deux pilastres qui se terminent par de hauts pinacles surmontés de fleurons ou de statues; l'arc principal se rattache

Or San Michele - Porte de Niccolò d'Arezzo

aux pilastres par une moulure placée au-dessus des chapiteaux, et l'arc mixtiligne se rattache de même à ces pilastres par une autre moulure placée à peu près à la hauteur du sommet de l'arc principal. Ces pénétrations, ces liaisons des formes entre elles, sont tout à fait conformes à l'esprit de l'art gothique.

Dans la Porte d'Or San Michele de Niccolò d'Arezzo nous observons que les deux parties de l'arc brisé sont à peu près d'égales dimensions. Les moulures sont très simples, sans avoir encore aucune trace des ornements de style Renaissance que Brunelleschi remettra au jour, tels que oves, rais de cœur, perles, feuilles. Le contour extérieur de l'arc est garni de fleurons, en forme de feuilles, qui se rattachent à l'arc par leurs tiges. Au

Digitized by Google

milieu de l'arc comme ornement est un cercle. On ne peut dire si ce cercle enfermait primitivement une figure ou une armoirie. Tel qu'il est, il parait un peu pauvre; mais il eut cependant, sous cette forme, une grande faveur; il fut employé par Brunelleschi sur la façade de l'Hôpital des Innocents; et plus tard, soit en Italie, soit en France, il fut une des caractéristiques de l'art de la première Renaissance.

Incidemment je ferai remarquer quelles intéressantes réflexions on peut faire au point de vue architectural en comparant, à Or San Michele, la Porte faite par Niccolò d'Arezzo en 1408 avec les fenêtres faites par Simone di Francesco en 1378. Il est probable que Simone avait laissé complètement ouvertes les baies que Niccolò d'Arezzo dut clore. En faisant sa porte, Niccolò voulut reproduire le motif principal créé par Simone afin de conserver au monument un harmonieux ensemble architectural. Mais, en conservant le motif, il dut le modifier quelque peu. En effet dans les fenêtres de Simone, l'espace est divisé régulièrement en trois parties égales, de telle sorte que les arcs à plein cintre qui partent de chaque pilastre s'entrecroisent normalement, selon les règles de l'art gothique; Niccolò d'Arezzo, au contraire, pour donner à sa porte l'importance nécessaire, ne peut conserver la régularité de ces espaces; il donne à la partie centrale destinée à recevoir la porte une largeur beaucoup plus grande qu'aux espaces latéraux et cela modifie très malheureusement la disposition et l'entrecroisement des arcs supérieurs. Il est incontestable que la partie de Niccolò d'Arezzo, aux lignes confuses, mal reliées entre elles, est loin d'égaler en beauté les fenêtres de Francesco di Simone, merveilleux chefs-d'œuvre, que nous admirerions encore davantage si nous pouvions les voir dans leur aspect primitif, si l'on supprimait les cloisons qui les murent, pour leur restituer leurs vitraux. Et cette restauration aurait d'autant plus de prix qu'elle montrerait à Florence, un exemple pour ainsi dire unique, de grandes fenêtres de style gothique.

Cette forme d'arc mixtiligne ne fut pas plutôt créée qu'elle fut imitée dans la plupart des monuments florentins.

Digitized by Google

Nous la rencontrons tout d'abord au *Dôme de Florence,* dans les dernières parties faites au début du XV^me^ siècle. Elle n'existe pas dans les constructions du XIV^me^ siècle; on ne la voit nulle part dans la grande nef, ni dans les fenêtres, ni dans les portes, pas même dans la Porte de la Mandorla à laquelle Niccolò d'Arezzo travaillait en 1402. Si à ce moment cette forme avait été connue, il est probable que Niccolò d'Arezzo l'eût employée ici, comme il le fit en 1408 à Or San Michele.

Cet arc mixtiligne se trouve seulement dans les chapelles ou tribunes qui supportent la coupole et non pas dans l'étage inférieur, mais seulement au second étage. Or nous savons à peu près la date de construction de ces diverses parties. La tribune centrale fut terminée en 1407; en 1413 on travaillait à la seconde tribune et la troisième fut finie en 1421. L'ornementation de toute cette partie ne doit pas être antérieure à la deuxième décade du siècle. C'est donc, peu après les portes d'Or San Michele qu'il faut classer les fenêtres du second rang où nous trouvons l'arc mixtiligne et il n'est pas téméraire d'y voir l'influence, sinon la main, de Niccolò d'Arezzo lui-même qui, à ce moment, avait une grande part dans les travaux du Dôme.

Dans ces fenêtres, comme à Or San Michele, deux pinacles accompagnent l'arc mixtiligne dont un petit cercle décore le centre. Mais les fenêtres du Dôme sont uniquement décorées de dessins plats en mosaïque, et n'ont pas de fleurons en relief.

Un monument daté d'une façon plus précise nous montre un nouvel emploi de cet arc, c'est le *Tabernacle de l'Arte di Calimara* fait par Ghiberti en 1414. C'est ici comme une véritable copie de l'œuvre de Niccolò d'Arezzo; mêmes pinacles, même rattachement des arcs aux pinacles, mêmes décors de l'arc par de simples moulures, mêmes feuilles rampant sur l'arc. On remarquera que l'arc en accolade de Ghiberti surmonte, non un arc à plein cintre, comme dans la Porte d'Or San Michele, mais un arc brisé; et c'est peut-être pour cette raison, parce que les dimensions du tympan se trouvaient réduites, que Ghiberti ne place pas dans ce tympan le petit cercle ornemental de Niccolò d'Arezzo.

Digitized by Google

Détail de la seconde Porte de Ghiberti

Il est intéressant de remarquer que dans cette œuvre, faite en 1414, par un des plus grands maîtres de Florence, par un de ceux qui ont joué un des premiers rôles dans la création de l'architecture de la Renaissance, il n'y a pas encore le moindre symptôme de la Renaissance. Tout est entièrement dans le plus pur esprit gothique.

Ce n'est pas la seule fois que Ghiberti a fait usage de l'arc mixtiligne. Cette forme très décorative, très brillante, devait lui plaire et il s'en servit pour surmonter ses niches dans les encadrements de la seconde *Porte du Baptistère*. Mais à ce moment l'esprit de la Renaissance commence à se substituer à l'esprit gothique et dans cette porte nous ne trouvons plus les pinacles élancés, ni les fleurons décorant les arcs.

On sait que la seconde Porte de Ghiberti commencée en 1425 ne fut

Digitized by Google

terminée et mise en place qu'en 1452. Le style de cet arc mixtiligne, style qui contraste avec l'architecture des bas-reliefs de la porte, notamment avec celle du bas-relief de Jacob et de Joseph, est une preuve certaine que la première partie qui fut faite de cette porte a été l'encadrement. La conception de cette partie, sinon l'exécution de tous les détails, doit être très voisine de l'année 1425 et est antérieure à la Tombe Coscia de Donatello où nous voyons les niches entourées de pilastres cannelés.

Quelques années plus tard, Donatello et Michelozzo emploient l'arc mixtiligne dans le *Monument Brancacci* (1427). Comme dans les œuvres précédentes nous avons les fleurons gothiques décorant l'extrados de l'arc, et un médaillon en orne le tympan. Mais deux grandes nouveautés apparaissent. Tout d'abord ce sont les ornements Renaissance: oves, rais de cœur, perles, décorant les moulures de l'arc, et, marque plus profonde encore de l'esprit nouveau, c'est une ligne horizontale qui s'interpose entre l'arc principal et l'arc mixtiligne.

Notons encore un signe très curieux de cet art de transition. L'arc mixtiligne ne porte pas au droit des colonnes; il est en retrait comme dans les monuments gothiques. Aux côtés de l'arc mixtiligne nous voyons deux figures d'anges qui jouent le même rôle que les pinacles dans les monuments que nous venons d'étudier. Le tympan de Donatello n'étant pas entaillé par l'arc inférieur, Donatello a une large surface à décorer. Il le fait en maintenant le médaillon central qu'il entoure d'un large faisceau de feuillages et au centre duquel il place une figure. Dans les parties latérales il ajoute des ornements en forme de coquille. Entre les mains de Donatello et de Michelozzo la conception de Niccolò d'Arezzo prend un très brillant caractère décoratif.

C'est la seule œuvre de Donatello où nous trouvions la forme de l'arc mixtiligne; mais nous la retrouverons encore dans une œuvre de Michelozzo, dans la facade de *S. Agostino à Montepulciano*. Ici quoique des pilastres cannelés et un entablement soient

Digitized by Google

employés dans la partie inférieure de la porte, toute la partie supérieure est ordonnée selon le plus pur esprit gothique.

C'est un grand tympan surmonté de l'arc mixtiligne et bordé de hauts pinacles. Sur l'extérieur de l'arc, Michelozzo conserve les fleurons gothiques et leur donne une grande importance; à l'intérieur il inscrit le cercle décoratif et l'accompagne de riches ornements comme dans le monument Brancacci. Il faut remarquer toutefois que, à l'encontre du monument Brancacci, il n'y a pas ici trace d'ornements Renaissance. Dans son essence l'œuvre de Michelozzo à Montepulciano est plus gothique que celle qu'il fit en collaboration avec Donatello pour le Cardinal Brancacci.

S. Agostino de Montepulciano

On ne sait pas la date de la façade de l'église de Montepulciano. Peut-être peut-on la supposer faite au moment où Michelozzo sculpta pour Montepulciano le monument du poète Aragazzi, de 1427 à 1430.

Postérieurement à 1430, nous avons à citer le tympan de la *Misericordia d'Arezzo,* fait par Bernardo Rossellino en 1433. Ici le motif de l'arc mixtiligne est dépouillé de toutes ses attaches gothiques et se trouve fondu aussi complètement que possible dans un ensemble de style Renaissance. Il n'y a plus de pinacles accompagnant l'arc, plus de fleurons sur son extrados. Par contre les moulures sont décorées d'oves et de rais de cœur et l'arc repose sur une ligne horizontale. Il faut remarquer aussi

Digitized by Google

que la courbe du sommet de l'arc est moins importante que la courbe inférieure. Rossellino, agissant dans l'esprit de la Renaissance, émousse, rapetisse les verticales si chères à l'art gothique.

La Misericordia d'Arezzo

A ce moment il n'y a plus qu'un terme à l'évolution de la forme que nous étudions, c'est de supprimer la forme sinueuse de l'arc mixtiligne et de lui donner les rampants du fronton antique.

Je crois que le tympan de Rossellino est, en Toscane, la dernière évolution de l'arc mixtiligne. Postérieurement à 1433 aucun architecte ne semble plus l'avoir employé. L'art gothique voit s'évanouir sa dernière forme; il a vécu.

Digitized by Google

Si nous considérons que cette forme est isolée à Venise, qu'elle n'eut aucune suite avant 1430; si d'autre part nous considérons que cet arc mixtiligne était déjà créé dans des formes parfaites, à Florence, dès 1408 et qu'il s'y propagea très rapidement, il

Autel des Mascoli à Saint Marc de Venise

semble tout d'abord raisonnable de conclure que l'arc de la Tombe Venier n'est qu'une imitation déformée de l'arc fait par Niccolò d'Arezzo à Or San Michele.

Quoiqu'il en soit, que l'arc de la Tombe Venier, soit ou non une imitation d'un motif florentin, cet arc n'eut aucune influence à Venise. C'est une entreprise qui avorte.

Digitized by Google

Pour trouver notre arc mixtiligne il nous faut attendre jusqu'à l'année 1430, c'est-à-dire jusqu'au moment où cette forme s'est manifestée dans nombre de monuments florentins et où elle est déjà sur le point de disparaître.

Le premier monument où elle apparait à Venise est l'*Autel des Mascoli* à Saint Marc. Il suffit de regarder cet autel, sa composition architecturale, les colonnes torses, les chapiteaux, les niches à coquilles, surtout le style des figures, les plis des étoffes, pour voir que nous sommes en présence d'une œuvre de pur esprit florentin. L'auteur de cet autel n'est pas connu, mais tout nous fait croire qu'il venait de Toscane; tout nous autorise à dire que c'est un florentin qui a importé à Venise, en 1430, cette forme de l'arc mixtiligne.

Porte de la Carta

Deux ans après, en 1432, nous trouvons cette même forme, non pas à Venise même, mais dans une petite ville située sur les côtes de l'Adriatique, dans l'*Eglise de Saint Nicolas* de Tolentino, forme transportée là par un Florentin, par ce Nanni di Bartolo qui passa une partie de sa vie dans le nord de l'Italie, qui a fait la tombe Brenzoni à Vérone et qui très vraisemblablement a travaillé à Venise.

Enfin, en 1438, l'arc en accolade brisé est adopté à Venise dans un des monuments les plus en vue de la Cité, au Palais Ducal, dans la magnifique *Porte de la Carta*. C'est là la plus belle ma-

Digitized by Google

nifestation à Venise de cette forme architecturale et elle se présente ici, exactement sous sa forme florentine, très sensiblement comme dans la porte de Niccolo d'Arezzo, le Tabernacle de Ghiberti, ou la façade de Sant'Agostino à Montepulciano de Michelozzo.

Les derniers travaux sur l'art vénitien, notamment les belles études de Pietro Paoletti, ont montré quelle fut à ce moment l'influence des artistes florentins à Venise et surtout celle de Piero, fils de Niccolo d'Arezzo, qui a fait, en 1423, le tombeau du Doge Mocenigo et qui plus tard a travaillé au Palais Ducal et qui est sans doute l'auteur d'un des chapiteaux signé: *due socii fiorentini.*

N'ayons garde d'oublier aussi que Michelozzo avait séjourné à Venise en 1433, et qu'il fit, au dire de Vasari, nombre de dessins et de modèles pour des habitations publiques et privées. C'est peut-être à son influence qu'est dû le dessin de la partie supérieure de la porte de la Carta.

Je ne sais pas s'il existe à Venise un autre monument où se trouve cette forme de l'arc mixtiligne. Elle se continue toutefois en dehors de Venise, un peu plus tard et nous la trouvons encore en 1451 à l'église Saint François d'Ancone, œuvre de Giorgio da Sebenico.

Adoptée par les grands architectes, cette forme fut imitée à Venise comme à Florence, par les arts mineurs et nous la trouvons reproduite plus souvent peut-être encore qu'à Florence par les sculpteurs en bois, dans les retables d'autel et dans les stalles et les clotures de chœur.

On la voit à *Modène* dans l'*Autel Majeur* de la Cathédrale fait sans doute vers 1430. Elle a plus d'importance encore dans l'*Autel Majeur de Plaisance,* un des retables sculptés les plus somptueux et les mieux conservés qui nous soient parvenus de la fin du gothique italien. La même forme se trouve près de Plaisance à l'*Autel de l'église de Borgonovo.*

A Venise elle est encore employée en 1468 dans les Stalles en bois du chœur des Frari et en 1480 dans les Stalles en bois du chœur de Saint Etienne.

Digitized by Google

Cette forme se répand dans toute la région vénitienne, témoin la Casa dei Valmarana à Padoue et le Palais Pigafetta de 1481 à Vicence (gravés par P. Paoletti, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia,* Tome II, pages 185 et 186).

Je dois dire que M. Pietro Paoletti, dont l'opinion a tant de valeur pour tout ce qui concerne la sculpture et l'architecture à Venise, pense que cet arc mixtiligne est d'origine vénitienne, mais peut-être que la connaissance de la date des portes d'Or San Michele modifiera son opinion à ce sujet. Tout au moins pour la soutenir encore devra-t-il nous montrer à Venise un arc mixtiligne antérieur à l'année 1408; alors que le plus ancien que nous connaissions, si nous laissons à part la tombe Venier de 1411, ne date que de 1430.

En résumé l'arc mixtiligne est une forme décorative de style gothique qui apparait à Florence en 1408 et qui s'y maintient jusque vers 1435. A ce moment elle est reprise par les Vénitiens qui l'adoptent pendant une dizaine d'années. La dernière grande œuvre architecturale où elle a été employée parait être la Chapelle de S. Jean Baptiste à la Cathédrale de Gênes (1450).

Toutefois cette forme se maintient plus longtemps encore dans les arts mineurs, notamment dans les sculptures sur bois, où nous la retrouvons, soit à Sienne, soit en Ombrie, soit dans la Vénétie, jusque dans les dernières années du XV^me^ siècle.

MARCEL REYMOND.

Digitized by Google

IL TABERNACOLO E GLI ANGELI
DI MINO DA FIESOLE IN VOLTERRA

Il tabernacolo e i due angeli inginocchiati che reggono il candeliere, di Mino da Fiesole, esistenti in Volterra, sono noti ed anche di recente hanno trovato un elegante descrittore in Diego Angeli [1]). Ma non sono noti il prezzo e le modalità di quel ragguardevole lavoro, nè gli incidenti ai quali il lavoro stesso diede occasione. Non mancano perciò d'interesse i documenti inediti che abbiamo trovato nel ricco archivio di quella città e che qui pubblichiamo.

Da essi, intanto, risulta falsa la diffusa opinione che Mino, oltre al tabernacolo e agli angeli, avesse fatto l'altare, il quale sarebbe andato disperso e distrutto. Poi troviamo che il primo contratto risale al 3 dicembre 1467, e che nell'anno seguente Mino riscosse 1130 lire delle 1400 stipulate per l'opera intiera. Passano tre anni, durante i quali il Maestro non consegna

[1]) *Mino da Fiesole.* (Firenze, Fratelli Alinari editori, 1905).

Digitized by Google

che poca parte del lavoro. Finalmente gli Operai della Cattedrale volterrana perdono la pazienza e il 17 giugno 1471 protestano dandogli una specie d'*ultimatum* e ribadendo gl'impegni.

Dai documenti si ricava infine che sullo sportello – ora perduto – del ciborio, pure di marmo, si vedeva una *Pietà* di bassorilievo, e, finalmente, che tutto il tabernacolo doveva essere messo ad oro, azzurro *ed altri colori*. Ma quest'ultima cosa rimase nel desiderio degli Operai. Un esame infatti minutissimo non ci ha rilevato, nemmeno nelle più riparate sinuosità, la più lieve traccia di colore, d'oro o di mordente.

CORRADO RICCI.

DOCUMENTI

I

ARCHIVIO DI VOLTERRA

1467 – Lib. S. nero N. 3-43
Indictione prima a. 3 Dicembre.

M.° CCCC L XVIJ Indictione prima adi 3 di dicembre.

Sia noto et manifesto a qualunque persona vederà et leggerà questa presente privata scripta chome e Nobili huomini Lodovicho di Michele tignorelli: uno degli operai dell'opera della maggiore chiesa di Volterra: absente giusto di Nanni Contugi l'altro operaio della detta opera et Bernardo di Bartholomeo Fey et Giuliano di Gherardo di Brenno Corsini da Volterra: electi et deputati da Magnifici signori Priori di Volterra, et loro honorevoli collegi: a fare fare uno Tabernaculo del Corpo del nostro Signore yhu Xpo nella detta maggiore chiesa di Volterra. Aloghano questo dì soprascripto a Maestro Mino di Giovanni di Mino da Firenze: scultore di pietre presente, et la predecta presente allogagione acceptante: Uno Tabernaculo di tutto rilievo di marmo biancho di Carrara fine cum sedici figure: cioè tre di tutto rilievo, cioè sopra il Calice un Cristo piccino conveniente alla proportione di detto Tabernaculo: et dua angeletti di tutto rilievo: I quali vanno giuso in su lo bassamento di detto Tabernaculo, cioè sopra il piano

Digitized by Google

dell'altare, et tredici figure di mezzo rilievo di proportione di detto Tabernaculo. Et il detto Tabernaculo ha a essere dal piano dell'altare di sopra in su braccia septe a misura fiorentina senza la figura et il calice: Et così la sua mazzonaria cioè cornici, fregi, architravi, capitelli, basse et colonnette: promette fare secondo detta proportione del Tabernaculo secondo il disegno del modello abozzato per detto modo come ha a essere di marmo: El quale modello lassa a'sopra scripti allogatori. Et il detto lavoro debba el detto Maestro Mino dare fornito in Firenze, cioè di tutta sua manifattura et marmi: in termine di dua anni, da incominciarsi il dì che detto Maestro Mino arà la prima pagha: cioè lire dugento di denari et fornito detto lavoro ut supra in Fierenze, e detti allogatori a loro proprie spese sieno tenuti et obbligati a fare conducere detto lavoro in Volterra: et detto Maestro Mino è tenuto a sue spese in Volterra a porre suso et rizzare et dare compimento al detto tabernaculo per quanto s'apartiene alla persona sua, cioè di dare il modo: et loro habbino a pagare ongni altra opera et spesa bisognasse fuori della persona sua. Et del detto Tabernaculo ut supra amodellato et di detta Manifatura et marmi debba havere detto Maestro Mino lire millequatrocento di denari. Et più Maestro Mino promette a detti allogatori dare fornito il soprascripto lavoro nel convenuto modo nel tempo e per tutto il tempo de soprascripti dua anni: per le quali tutte le soprascripte cose observare ed adempiere il detto Maestro Mino obbligha se et sue heredi et beni mobili et inmobili presenti et futuri: Et à suoi prieghi et comandamenti gli entra malevadore et sicurtà il Nobil huomo Messer Giovanni di Ser Arcangnolo Seghieri di Volterra di tutte, per tutte le soprascripte cose observare, et mancando in alcuna cosa: Il detto Maestro Mino o non mancando o morendo: Il detto Messer Giovanni s'obbliga di farlo fornire a sue spese. Et detti allogatori promettono al detto Maestro Mino dare et paghare il resto di dette lire mille quatro cento cioè mille dugento: In questo modo et forma cioè ongni sei mesi lire trecento insino nella somma della soprascripta quantità: e non dando al detto Maestro Mino o a sui heredi le soprascripte paghe ne' soprascripti tempi et modi che allora et in quel caso per quelle paghe che a' detti tempi non si paghasse: s'intenda essere prolungato il tempo tanto quanto penasse haverla: Et il d. M.° Mino debba di mano in mano consegnare il lavoro a detti allogatori secondo finirà dì per dì. Et passando il termine d'alcuna paga che detto Maestro Mino o suoi heredi non havessi e denari di quella cioè passando mesi due che vengono a essere mesi otto s'intenda il detto

Digitized by Google

Maestro Mino et suoi heredi et pagatori dissubligati dall'obligho soprascripto. Et a chiarezza delle predette cose et a prieghi delle dette parti io Bastiano di Cristofano Borselli notaro da Volterra come privata persona o fatta questa presente privata scripta di mia propria mano: anno: mese, indictione et dì suprascripto: Et a' prieghi etiam di detto Messer Giovanni pagatore et sigurtà prefato in presentia di ser Dino di ser Giusto Naldini, et Pietro Pavolo di Lotto et di ser Lorenzo di Maestro Lodovico da Volterra, e quali si soscriveranno di loro propria mano qui da piei.

Ego Baptistas de Civitale Castelli vice Cancellarius extensi suprascripta pacta de quadam scriptura scripta manu S. Bastiani Christophori de Borsellis: Et de mandato Magnificorum Dominorum Priorum in presenti Libro registravi.

II

M CCCC L XVIIJ Indictione predicta die XXVIIJ mensis februarij Dominus Johannes ser Arcangeli Johannis fuit confessus et contentus habuisse et recepisse sexcentos denarios pro dando et solvendo Magistro Mino Johannis de Florentia pro faciendo dictum tabernaculum presentibus ser Antonio Murellario et Nicolao Nannis et Ottaviano Cristofori convocatis omnibus et presenti me Caterino Martini notario camere comunis Vulterre . . . . . L. 600

III

Item dominus Johannes suprascriptus die secundo augusti 1469 constitutus coram M^cis Dominis et collegis sponte confessus fuit habuisse et recepisse a comune Vulterrarum nomine et vice suprascripti Magistri Mini libras ducentas denariorum ultra suprascriptas sexcentas eidem magistro Mino solutas die quo suprascripta scriptura pactorum fuit confecta. Et hec presentibus ser baptista vice (cancellario) et petro filio Janonis tubatoris . . . . . ll. 200

Vide in seguenti facie pro residuo.

IV

M CCCC L XVIIIJ Indict. secunda die vero XII Augusti.

Dominus Johannes ser Arcangeli suprascriptus fideiuxor ss. Magistri Mini habuit et recepit pro residuo florenorum ducentorum aureorum largorum in consilijs opportunis provisorum pro tabernaculo Corporis xpi in maiori ecclesia Vulterre a Johanne Nicholaj de Contugis Camerario

Digitized by Google

Camere Comunis Vulterre in totum libras trecentas triginta denariorum liquidas Vice et nomine dicti Magistri Mini et pro ipso Magistro Mino recipienti et ut idem dominus Johannes et in veritate confessus fuit et contentus vi delicet . . . . . ll. 330

Presentibus Paulo ser Vincte Michaelis et Iohanne Michaelis Nanduccj testibus ad predicta vocatis habitis et rogatis etc. ad exitum suprascripti Johannis Camerarij.

Ego Laurentius magistri Lodovici notarius Camere Comunis ad fidem scripsi.

V

Da un libro di trascrizioni esistente nello stesso Archivio di Volterra. (L' originale di questo documento non si è rinvenuto).

Altra scripta riguardante il medesimo soggetto Lib. S nero N. 5.

In Dei nomine amen Anno Dni millesimo quadringentesimo septuagesimo primo. Indictione quarta tempore pontificatus summi in Xpo pontificis et dni Pauli divina providentia pape II et die XVII Junii actum Vulterris in audientia Mag.^{um} Dominorum Priorum sita in Palatio eorum solita residentia presentibus Johanne Engherami et Dominico Fei et pluribus aliis testibus ad infrascripta specialiter habitis. Cum hoc sit q. M.^{r} Minus Johannis Mini de Florentia scultor fuit obbligatus ad faciendum quoddam tabernaculum pro conservando Corpus Xpi in Ecclesia S.cte Marie Cathedralis ecclesie Civitatis Vulterrarum et obbligaverit se idem Magister Minus ad faciendum duos angelottos in dicto tabernaculo et illud minime fecerit et modo sit factum preceptum operaris dicte Ecclesie Sancte Marie ut nil solvant dicto M^{o} Mino pro eo quod non abservavit promissa in omnibus et pro omnia pro ut debebat ex conventione per ipsum facta cum Operaris dicte Ecclesie prout constat et apparet in libro veteri venditionum Comunis art: 43 et 44 manu Ser Batiste de Castello transcritione et originaliter manu ser Bastiani Borselli et per parte dicti Magistri Mini allegetur quod fecit in dicto tabernaculo plura que non tenebatur facere ad ornamentum dicti tabernaculi et ex predictis insurrexerit dubium et controversia. Idcirco Mag.^{ci} D. Priores Populi et Comunis Civitatis Vulterrarum vice et nomine dicte Comunis et Bastianus Gentilis et Leonardus Francisci ser Luce operari dicte opere S^{e} Marie ex parte una, et Dominus Magister Minus ex parte altera unanïmiter et concorditer pervenerunt ad infrascriptam concordiam transactionem conventionem et pactum videlicet quod dictus

Digitized by Google

Mr. Minus promixit pro se suosque heredes et bona omnia presentia et futura solemniter obbligans prefatis Dominis Prioribus et dictis operaris presentibus, stipulantibus et acceptantibus pro dicto Comune et opera stipulanti et recipienti et pro omnibus aliis quorum interest seu interesse poterit facere dictos duos angelottos ponendos iuxta dictum tabernaculum qui sint longitudinis unius brachii et unius tertii altius brachii ad mensuram brachii florentini pro quolibet ipsorum Angelottorum pulchros et condecentes et proportionatos, facere teneatur, habentes candelabra in manibus et de marmore pulchro ydoneos et recipientes primam qualitatem dicti tabernaculi et etiam promisit facere unam pietatem ponendam in fenestra inferiori dicti tabernaculi similiter marmoream et predicta debeat diligenter legaliter et bona fide facere et facta dare et consignare operaris predictis seu eorum legittimo mandatario in Civitate Florentie infra sex menses proximi futuros, et hoc ideo fecit dictus Mr Minus pro ea quia prefati Magnifici Domini Priores et Domini Operari promiserunt et convenerunt prefato Mo Mino presenti stipulanti et acceptanti pro se et suis heredibus dare et solvere ac numerare ad omnem eius terminum et petitione florenos decem et novem largos pro residuo mercedis dicti tabernaculi et sic eidem dederunt et solverunt ipsi operari de consensu et voluntate Dominorum Priorum per manus Gasparis Angeli cammerarij dicte opere et pro omni et toto quod Dominus Mr Minus restaret creditorem pro dicto tabernaculo et pro ultima et finali solutione dicti tabernaculi et ultra quantitatem ut supra solutam promiserunt dare et solvere eodem Mo Mino presenti recipienti et stipulanti florenos decem largos huic et per totum mensem Augusti proximi futuri et adeo tempore in posterum ad omnem ipsius Mi Mini petitionem et hoc ex pacto inter eos inito convento et facto tam per factura et mercede dicte pietatis fiende et per omni alio acconcimine et opera data seu danda per ipsum Magistrum Minum circa opus dicti Tabernaculi et omnium predictorum tam factorum quam fiendorum et per omni ea et toto quod Dominus Magister Minus quoque modo petere seu habere posse.... comuni Vulterrarum seu operaris dicte Opere occasione predictorum tam factorum quam fiendorum. Et per omni finali et ultima solutione et pagamento dicti tabernaculi et angelottorum et pietatis et pro predictis omnibus et singulis firmiter observandis et attendendis et adimplendis una pars et altera obbligaverunt se et omnia eorum bona presentia et futura videlicet dicti Magnifici Domini Priores bona Communis Vulterrarum et Domini Operari bona dicte Opere, et Magister Minus se suosque heredes etc.

Digitized by Google

VI

Deliberazioni dal 1471 al 1474
Lib. A nero n.° 48.

Die XVIJ[a] Junij 1471.

Item simili modo et forma factum et obtentum fuit decretum ad partitum Infra dictos dominos priores et collegas quod Operarij Sancte Marie Cathedralis ecclesie Civitatis Vulterrarum non solvant aliquid Magistro Mino de florentia scultorj pro mercede tabernaculj facti per dictum magistrum Minum in dicta ecclesia: absque expressa licentia ipsorum cum non perfecerit totum illud ad quod erat obligatus: sub pena librarum XXV pro quolibet eorum: et hoc decretum fuit obtentum per XVI lupinos nigros affirmativos, tribus albis non obstantibus. Et predicta fuerunt notificata dictis operariis videlicet
Leonardo francisci ser luce et Bastiano Gentilis.

VII

Die XVIIJ Junij.

Stantiate fuerunt litere per partitum ipsorum M. d. p. et per id partitum per VII lupinos nigros et j album quod serbantur litere ser Francischo ser Buonfilij commoranti apud lumeriam quod restituantur ferramenta Nicolao Antonij de Septignano scultori.

VIII

Die XX Junij.

Quia opus est providere et declarare de qua capsa extrahi possint et debeant libre trecente denariorum solvendarum pro secunda paga magistro Mino de Florentia de florenis ducentum larghis stantiatis in consilio pro tabernaculo marmoreo corporis domini nostri iesu xpi: cum in capsa camere comunis ad presens non sint pecunie: proponitur presenti spectabili consilio providere velit et declarare de qua capsa et pecunia ipsa pecunie quantitas extrahatur et solvatur. Derogatus per lupinos omnes nigros albis decem et septem non obstantibus.

IX.

Deliberazioni Lib. A nero n.° 48
28 dicembre 1471.

Et primo, petitio Leonardi Francisci ser Luce et Gentilis Johannis Justi Operariorum ecclesie Maioris sancte Marie de Vulterris dicentium

Digitized by Google

apparere in libro reformationum ad cart. 299 ubi habetur modus oblationum civitatis et comitatus vulterrarum per quam disponitur quod terre que non habitantur, prout est Saxa, Lustignanum et hijs similia, et de fructibus et proventibus dictorum locorum non habitatorum fiant oblationes in festo Sancte Marie, unde cum sit notorium et manifestum

cuilibet quod castrum Miemi comitatus Vulterrarum non fuit inhabitatum nec de presenti habitatur et tenetur offerre quolibet anno in festo Sancte Marie unum torchium soldorum quadraginta et quod Jam sunt anni quinquaginta elapsi vel circa, quibus nihil fuit oblatum unde comune vulterrarum dispensavit pro suo libito voluntatis et fuit bene factum: Et propterea petierunt ipsi operarij suppetentes quod placeat providere ordinare et reformare quod huiusmodi oblationes non facte de Castro Miemi quod Camerarius bladi ad cuius manus perveniunt fructus annuatim pascuorum Miemi, que oblationes ascenderent ad summam librarum centum, quod Camerarius Camere bladi possit solvere, et notarij ponere ad exitum sine aliquo eorum preiudicio vel damno. Et sic camerarius bladi solvere, cum hac condictione quod dicte libre centum non possint expendi per operarios Sancte Marie presentes seu alios qui erunt in futurum nisi in ornatu tabernaculi corporis Xpi, ornandi de auro fino et azurro et de alijs coloribus et ornamentis condecentibus ad ipsum tabernaculum. Et casu quo dictas centum libras in alijs rebus preterquam in tabernaculo Intelligatur eos expendisse de eorum proprijs pecunijs. Et quod operarij stent ad sindicatum et centum libras et plus et minus prout eorum Magnificis Donationibus videbitur et placebit. Et ut integraliter lex et Reformatio tractans de oblationibus ut supra habeat perfectionem Integram quod camerarius bladj omni anno in festo Sancte Marie de mense Augusti teneatur de fructibus dicti paschuj seu castri Miemi solvere unum cereum seu torchium valoris soldorum xl. Et notarii suprascripti ponant ad exitum dicti camerarij et sic camerarius salvat, sine eorum preiudicio aut damno. Pro qua petitione solverunt grossum unum camerario camere. Derogata prima vice sine dicto consulti: albi 15 - nigri 63.

Digitized by Google

DI ALCUNI QUADRI

POSSEDUTI DALLA R. ACCADEMIA DELLA CRUSCA

Il 23 gennaio 1857 morì in Roma Luigi Maria Rezzi [1]; e il suo erede fiduciario, il prof. Giuseppe Cugnoni, dichiarava come il defunto volesse che l'eredità sua fosse in perpetuo destinata a istituire dei premii periodici per un concorso letterario, e incaricasse di ciò una commissione di cinque persone. Essendo poi morti via via alcuni dei giudici e quelli a loro successi, l'Istituzione Rezzi, dietro istanza dei superstiti, veniva, nell'86, eretta in Ente morale, e l'amministrazione delegata alla R. Accademia della Crusca.

Per istituire i premii bisognava realizzare il capitale: e l'Arciconsolo, Gaetano Milanesi, incaricava nell'88 Marco Tabarrini e il Cugnoni, accademici abitanti in Roma, di vendere 94 quadri che dell'eredità facevano parte: altri 14 egli ne aveva già scelti, l'anno innanzi, come ricordo del Rezzi da conservarsi nell'Accademia. Pare che quattro quadri trovassero dei compratori: gli altri novanta, dopo inutili tentativi di vendita, furono ceduti al prof. Cugnoni, presso il quale si trovavano fin dalla morte del Rezzi. Poichè nessuno dei documenti conservati nell'Archivio dell'Accademia ci dice l'autore o la scuola di quei quadri che la Crusca, per tale ragione, possiede, esaminiamone quelli che appariscono più notevoli; con l'intento di porgere notizie che, taciute sin ora così nelle carte come nelle stampe, possano giovare agli studiosi.

Occupa il primo posto, per importanza, una *Madonna col Bambino,* tavola fiorentina a tempera, della seconda metà del Quattrocento (0,68 × 0,50). La Vergine, diritta in piedi, appoggiata al muricciuolo d'una terrazza donde si gode la vista d'una città e, più lungi, d'una catena di colli cilestrini, tiene in braccio il

[1]) Vedasi, per ciò che lo riguarda, la *Vita di Luigi Maria Rezzi* scritta da G. Cugnoni; Imola, 1879.

Digitized by Google

LA VERGINE COL FIGLIO – Scuola di Botticelli

(R. Accademia della Crusca – Firenze)

Digitized by Google

Digitized by Google

Bambino il quale, passando il braccio sinistro attorno al collo della Madre, solleva l'altro, in atto di benedire. In questa tavola si riscontrano tutte le caratteristiche della scuola iniziata dal Botticelli insieme con molti di quei difetti che troviamo negli imitatori del Maestro. Essa è migliore di due tavole strettamente affini, della stessa composizione, cioè, e di una consimile esecuzione; le quali sono la *Madonna col Bambino* della Galleria Colonna a Roma, e quella che porta nella Galleria degli Uffizi il numero 77: ed è anche, probabilmente, posteriore. Nella tavola di Roma la Vergine, dentro ad una nicchia, piega il capo per chinarsi amorevolmente verso il Figlio che tiene in braccio, ma, a dir vero, sta a disagio sotto quella volta bassa ed angusta; il Bambino ha sulle spalle, invece della camicina, una tela che gli si viene a riunire sul corpicciuolo, lasciandogli scoperto il petto; la Madonna indossa una veste che cade giù rigida, e la mano destra, con la quale sorregge il Fanciullo, ha tutte le dita unite, salvo il mignolo che rimane distaccato, e alzato in aria. Poche sono le differenze che si possono notare nella tavola degli Uffizi: è però da osservarsi che la Vergine, anzi che dentro ad una nicchia, è sotto ad un arco di là dal quale si gode la vista del cielo. Nella tavola della Crusca, invece, la Madonna, sulla terrazza, si appoggia ad una colonna ornata di fregi, ed una specie di mantello l'avvolge in un panneggiamento ben composto; il pollice e l'indice della destra, con la quale sorregge il Fanciullo, affondano nelle carni rosate, mentre il mignolo raccoglie graziosamente una piega dell'abito; e finalmente il Bambino che la Madre si stringe al seno indossa una camicina che, velandole, accresce grazia alle tenere membra. Tuttavia parecchie scorrettezze (si osservi tra l'altro la brutta forma della mano destra della Madonna e del braccio sinistro del Fanciullo) risaltano subito agli occhi; e ci fanno attribuire il dipinto ad uno di quegli scolari di Sandro che, pur conservando la maniera suggestiva del maestro, non ne possedevano la tecnica veramente mirabile.

Merita menzione anche un'*Adultera* (1,23 × 1,70), tela molto simile, specialmente nei personaggi principali, a quella erronea-

Digitized by Google

mente attribuita al Tiziano, nella Galleria Corsini a Roma, e che, come quella, mostra la maniera di Rocco Marconi [1]). Cristo, in mezzo, con la destra levata, quasi in atto di benedire, si volge al vecchio accusatore che gli sta a destra, mentre la bionda peccatrice, dall'altra parte, una bella Veneziana dalle vesti sfarzose e dalle dita inanellate, si mette una mano sul petto, quasi a discolparsi: nel fondo alcuni Scribi e Farisei discorrono vivacemente fra loro.

Alla Scuola Veneta ci riportano altri due quadri. Il primo (0,73 × 0,62) è una discreta copia antica del *Cristo della Moneta* del Tiziano; e, differentissimo dalla copia degli Uffizi, è invece consimile a quello di Dresda. Il secondo è una *Cena in Emaus* (1,65 × 2,40); buona tela dove sono specialmente da notarsi tre donne che, in una cucina, attendono a varie faccende.

Una *Madonna di Loreto* (0,40 × 0,33) è un mediocre dipinto, in cui un pellegrino e una pellegrina sono inginocchiati dinanzi alla Vergine che, in piedi, si stringe al petto il Bambino: manifestamente copia antica, di dimensioni molto minori, del quadro di Michelangelo da Caravaggio nella chiesa di Sant' Agostino a Roma [2]). Anche degno di nota è finalmente un *Martirio di San Sebastiano,* su rame (0,34 × 0,25), della Scuola di Guido Reni.

---

[1]) Cfr. Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano;* Firenze, 1877, vol. II, pag. 466; e anche Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia;* Firenze, 1845, tomo III, pag. 76.

[2]) Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno;* Firenze, 1846, vol. III, pag. 685.

Piero Mazzoni.

Digitized by Google

DOCUMENTI

SU BENEDETTO DA MAIANO E ANDREA DA FIESOLE

RELATIVI AL « FONTE BATTESIMALE » DEL DUOMO DI PISTOIA

[Dal 1497 al 1499]

« Dopo, tornato in Toscana, lavorò in Pistoia nella chiesa di San Iacopo la cappella di marmo, dove è il Battesimo, e con molta diligenza condusse il vaso di detto Battesimo con tutto il suo ornamento: e nella faccia della cappella fece due figure grandi quanto il vivo, di mezzo rilievo; cioè San Giovanni che battezza Cristo, molto ben condotta e con bella maniera » [1]).

Cosí il Vasari scrivendo di Andrea di Piero Ferrucci da Fiesole [n. 1465 † 1526], e il Milanesi commentò: « opera stupenda veramente è questa cappella del Battesimo ».

A tale giudizio fece eco Ernesto Förster, il quale vide in Andrea un emulo di Mino; ma se ciò parve eccessivo al Giglioli, esso ne mitigò, non scemò la lode, accennando ad Andrea ed al suo Fonte battesimale [2]) che pur l'Anna R. Scheldon disse bellissimo: « the beautiful », « which cannot be too much admired » [3]).

Per me, quando ammiro le opere di questo Fiesolano, sia nella loro espressione figurativa, sia nei particolari ornamentali, o nel Battesimo di Pistoia o nell'altare Ricasoli, ora al Kensington di Londra, so dar poco campo alla soggettiva fantasia degli esteti, e mi sta in mente una felice e significativa espressione del Vasari, relativa ad Andrea:

---

[1]) Vasari, *Le Vite*, ecc., ed. Milanesi, tomo IV, pag. 477. Il Vasari dice Sant' Iacopo invece di San Zenone. Quanto alla grandezza delle « due figure », il Cristo misura m. 1,18, il Battista m. 1,25.

[2]) *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze 1904, pp. 78-80.

[3]) *Pistoia*, London, 1904, pag. 36.

Digitized by Google

« avendo la mano resoluta e veloce, condusse le sue cose di marmo più con un certo giudizio e pratica naturale, che per disegno che egli avesse » [1]).

Ma se al Battesimo della Cattedrale pistoiese, non mancò il commento estetico, mancò invece sin'ora quello storico che confermasse coi documenti l'affermazione vasariana, e dicesse quando Andrea « tornato in Toscana » prese a lavorare il Battesimo, ed in quanto tempo lo conducesse a termine, e se fu interamente opera del suo scalpello quella che pur oggi si ammira, e se il Battesimo, al tempo del suo compimento, fu tale quale tuttavia apparisce.

Su tutto questo gettano chiara luce e dicono una parola definitiva i documenti seguenti.

PELEO BACCI.

1

1497, 25 di aprile.

Gli Operai di S. Iacopo e di S. Zenone di Pistoia deliberano che Ventura Vitoni si rechi a Firenze per trovar maestri ai quali allogare il « Battesimo » da farsi in Duomo. (ARCH. DEL COM. DI PISTOIA. *Op. di S. Iacopo,* regist. 7, cod. 11, c. 82[1]).

Et a dí soprascritti per in sino a dí 25 d'aprile 1497.

E soprascritti Hoperarij [di Sancto Iacopo] insieme raunati, insieme con Guliano Grimi et Matteo Cellesi Operari dell'Opera di Santo Zelone, congregati nell'Audientia della decta Hopera, per loro partito, per fave 6 per lo sí, delibberorono che Ventura d'Andrea di Vita da Pistoja, vada a Firenze per chagione delle Fonti da farsi per diliberatione del Consiglio del Populo di Pistoja, et per la chagione predecta possit stare per insino a tre dí, et per questa chagione delibberorono che il depositario di Santo Zelone paghi per le spese et labore dicti Venture, lib. 4atro, sol. 10, den. sotto la pena che si ritengano nella delibberatione. In tucto . . . . lib. 4, sol. 10 [2]).

[1]) VASARI *op. cit.*, pag. 476.

[2]) Questa deliberazione è stata aggiunta dopo il 30 giugno 1497, forse per dimenticanza del notajo; ma è chiaro che debba essere riportata indietro « per insino » alla data 25 aprile 1497.

Digitized by Google

2

1497, 4 di maggio.

Gli operai di S. Iacopo e di S. Zenone autorizzano la spesa per far venire da Firenze a Pistoja Benedetto da Maiano e Leonardo di Chimenti del Tasso per dare e fare il disegno del « Battesimo » della Cattedrale. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. id., c. 72[t]).

A dí iiij di maggio 1497.

E soprascripti Hoperai di Sancto Iacopo Apostolo di Pistoja, insieme congregati co' gli Hoperai di Sancto Zelone, absente Piero Fioravanti, per loro solepne partito per fave 6 n[ere] per lo sí, stantiorono et delibberorono che Niccolò d'Antonio Talini, depositario di San Zelone, dia e paghi fior. uno largo et lib. 4 di denari a Benedecto da Magliana, scultore et scarpellino da Firenze, fior. uno largo; et a Lionardo di Chimenti del Tasso, scarpellino, lib. 4 di denari. Sono per spese di decti maestri per venire da Firenze a Pistoja a dare e fare il disegnio delle nuove Fonti s' ànno a fare in Duomo, secondo la dilibberatione de' Consiglio del Populo di Pistoja.

3

1497, 25 di aprile-30 di giugno.

Pagamenti a Ventura Vitoni, Benedetto da Majano e Andrea da Fiesole, fatti dal Camarlingo dell'Opera di S. Zenone per il « Battesimo » del Duomo. (ARCH. DEL COM. DI PISTOIA. *Opera di S. Giov. e Zeno,* cod. 235, c. 125).

Yhesus. mcccc°lxxxxvi[j] [1]).

Uscita di denari per conto delle Fonti.

A Ventura d'Andrea di Vita, a dí xxv d'aprile, chontanti lib. quatro, sol. x, cioè lib. quatro sol. x, e quali ebbe per partito delli Operai

[1]) Nel cod. trovasi erroneamente 1496; ma deve leggersi 1497. L' allogagione del « Battesimo » avvenne infatti sotto gli Operai di S. Zeno, Niccolao di Iacopo Ghermi o Grimi e Matteo di Bartolomeo Cellesi, i quali stettero in carica dal 1° luglio 1496 fino al 30 giugno 1497, (ARCH. DETTO, *Op. id.*, cod. 235, c. 122[t]).

Digitized by Google

per andare a Firenze per trovare maestri per fare le Fonti in Duomo. Pago lui . . . . . lib. 4, sol. 10 [1]).

E a dí iiij° di maggio, lib. diece e sol. tredici e quali si paghoro a Bernardino chamarlingo proveditore di Sa' Iachopo chelli aveva prestati e paghati di chonmexione e partito delli Operai a Filippo da Malgliano ischultore. Pago detto, uscita . . lib. 10, sol. 13 [2]).

E a dí xxj di maggio, chontanti a maestro Andrea di [Piero di Marcho] [3]) ischultore da Fiexole el quale à tolto al lavorare le soprascritte fonti fior. trenta d'oro in oro larghi, e per lui a Dixidero Tonti portò detto Dixidero, e quali danari paghai alla prexenta di Giuliano di Francesco Grimi e Matteo Cellexi Hoperai dell' Opera di San Zelone e di lor volontà per parte d'arra e paghamento di dette Fonti chome apare charta per mano di ser Girolamo di ser Chimenti Cioci roghato di detta alloghagione di dette Fonti fatta sotto dí . . . .

Uscito e soprascritti fior. trenta d'oro larghi . lib. 199, sol. 01

E a dí xxx di giungno lib. člxxiiij° e sol. viij a m° Andrea di [Piero di Marcho] ischultore e chonduttore, e fattore delle Fonti s'ànno affare in Duomo, a detto diè e per lui a Disiderio Tonti di chomexione e partito delli Operai di San Zelone, chome appare charta per mano di ser Giovanni Pangnozzi roghato detto dí che a detto Desiderio si paghi per detto m° Andrea homni quantità di denari mi restasse della mia ragione imano di questo anno . . . . . lib. 174, sol. 8 den. — [4])

. . . . . lib. 389. 1. 0

---

[1]) Tale partita trovasi segnata nel *Giornale del libro A dell'Opera di S. Zelone*, ARCH. DETTO, cod. 236, c. 95, sotto la medesima data 25 aprile 1497.

[2]) ID., *id.*, cod. cit., c. 95. « Giovedí a dí iiij di maggio [1497]. A uscita di danari per chonto delle Fonti del Duomo cioè che s' ànno affare in Duomo, a dí soprascritto, chontanti lib. dieci e sol. tredici e quali paghai a Bernardino Ghai, e quali aveva paghati di chonmessione e partito delli Hoperai a quello da Malliano, cioè Filippo da Malliano ischarpellino, portò detto Bernardino . . . . . lib. 10, sol. 13 »

È facile comprendere come chi scriveva, ignorasse il nome dello scultore Da Maiano, trattandosi appunto di persona assente; ma il doc. 2 toglie ogni dubbio e indica come al nome errato di Filippo da Maiano, debba sostituirsi invece quello di Benedetto da Maiano.

[3]) Nel testo in luogo di « Piero di Marco » trovansi sette punti in linea; cosí pure è mancante la data del rogito di Ser Girolamo Cioci. Tale uscita trovasi registrata nel *Giornale del libro A* cit., c. 95[t].

[4]) ID., *id.*, cod. 236, c. 97.

Digitized by Google

4

1498, 3 di febbraio-6 di giugno.

Pagamenti parziali al padre di Andrea da Fiesole e a Iacopo d'Andrea Del Mazza per il « Battesimo » del Duomo. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 235, c. 128[1]).

[Yhesus. mccccIxxxxviij].

Uscita di denari per le Fonti.

E a dí 3 di ferriajo 1498, chontanti fior. otto d'oro larghi, die' a Piero di Marcho e chonpagnia scharpelini di Firenze per conto delle Fonti chome apare per mano di ser Nicholao Chelli [1] . . . . . lib. 53, sol. 4, den. —

E a dí 16 di marzo chontanti fior. ventidue d'oro larghi, pago Iachopo d'Andrea del Maza e chonpagnia scharpelini, chome apare per mano di ser Vespasiano [2] . . . . . lib. 146, sol. 6, den. —

E a dí 6 di giugno chontanti fior. venticuatro d'oro larghi, pago Iachopo d'Andrea Del Maza e chonpagnia scharpelini e chonpagnia di Firenze e chonfesò avere auti tutti e soldi dell'Opera che sono in tuto fior. 54 larghi, e Mateo di Bartolomeo Cielesi cieli sodò per loro, chome di tuto apare charta per mano di ser Nicholao dal Gallo [3] . . . . . lib. 159, sol. 12, den. —

5

1498, 30 di settembre — 1499, 25 di aprile.

Riassunto in lire, soldi e denari delle spese incontrate per il « Battesimo » dal 30 settembre 1498 al 25 aprile 1499. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 235, c. 132).

[Xristus. 1498].

Uscita denari perlle Fonti del Battesimo.

A m° Andrea di Piero di Marcho, a dí 30 settenbre contanti fior. 10 larghi, vagliono, in questo, c. 134 . . . . lib. 67, sol. —

---

[1]) ID., *id.*, cod. 236, cit., c. 101. Il pagamento al padre di Andrea da Fiesole, scarpellino anch' esso, qui resulterebbe eseguito il 6 febbraio 1498 invece che il 3, e vi è espressamente detto che le Fonti « si fanno a Firenze ».

[2]) ID., *id.*, cod. cit., c. 101[t].

[3]) ID., *id.*, cod. cit., c. 103.

Digitized by Google

Al soprascritto a dí 24 di decenbre lib. 6 perllui Antonio di Bastiano da Prato, in questo, c. 134 . . . . . lib. 6, sol. —

Al soprascritto, a dí 25 ditto, fior. 15 larghi pago Matteo Cellesi in questo, c. 134 . . . . . lib. 101, sol. 05

Al soprascritto, a dí 23 di feraio 1499 lib. 5, pellui a Grazino di Bartolomeo Grazini, in questo, c. 134 . . . . . lib. 5, sol. —

Al soprascritto, a dí soprascritto, chontanti fior. 10 larghi pago Grazino soprascritto in questo, c. 134 . . . . . lib. 68, sol. —

Al soprascritto, a dí soprascritto, chontanti sol. 2 perllui a 2 fachini in questo c. 134 . . . . . lib. —, sol. 2

Al soprascritto, a dí 8 di marzo, lib. 5, perllui a Grazino di Bartolomeo, in questo c. 134 . . . . . lib. 5, sol. —

Al soprascritto, a dí soprascritto, sol. 1, den. 4 a uno fachino, in questo c. 134 . . . . . sol. 1, [den.] 4

Al soprascritto, a dí 12 di marzo, chontanti fior. 8 larghi, pago Grazino di Bartolomeo. c. 134 . . . . . lib. 54, sol. 8

Al soprascritto, a dí 17 di marzo, chontanti lib. 5, perllui al soprascritto in questo c. 134 . . . . . lib. 5, sol. —

Al soprascritto, a dí soprascritto, sol. 1, den. 4 perllui a uno marmochio in questo c. 134 . . . . . lib. — sol. 7, [den.] 4

Al soprascritto, a dí 18 d'aprile, lib. 4, sol. 10 perllui a Giunta Tonelli in questo c. 134 . . . . . lib. 4, sol. 10

Al soprascritto, a dí soprascritto, sol. 23 perllui a Grazino di Bartolomeo c. 134 . . . . . lib. 1, sol. 3

Al soprascritto, a dí 20 d'aprile, pago lui lib. 3 in questo c. 134 . . . . . lib. 3, sol. —

Al soprascritto, a dí 22 detto, lib. 3 sol. 10 per Antonio Zeloni in questo c. 134 . . . . . lib. 3, sol. 10

Al soprascritto, a dí soprascritto, lib. 6 pago lui c. 134. lib. 6, sol. —

Al soprascritto, a dí 25 d'aprile lib. 3, sol. 10 per detto a Santa Maria dell'Umiltà in questo c. 134 . . . . . lib. 3, sol. 10

Al soprascritto, a dí soprascritto, sol. 50 perllui a Marcho di Vesoso in questo c. 134 . . . . . lib. 2, sol. 10

. . . . . 336. 0. 8

Posta in questo c. 138

Digitized by Google

6

1498, 30 di settembre — 1499, 18 di aprile.

Minuta delle spese per il « Battesimo », dal 30 settembre 1498 al 18 aprile 1499, compresi i pagamenti a m° Andrea da Fiesole e C^i^ e ai vetturali per il trasporto de' marmi lavorati, da Firenze a Pistoia. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 235, c. 133[t]).

Yhesus. 1498.

M.° Andrea di Piero di Marcho e chonpagnia scharpellini da Firenze deono dare a dí 30 di settembre 1498 chontanti fior. dieci d'oro in oro larghi per chonto delle Fonti del Battesimo e per lui promisse Matteo di Bartholomeo Cellesi . . . . . fior. 10

In questo a uscita [1]) c. 132.

E de dare lib. 373, sol. 18 paghati al tenpo di Nicolo d'Antonio Talini dipositario dell'Opera, a sua uscita per ditti fiorini, in questo c. 125, in partita due . . . . . fior. — lib. 373, sol. 18

E da dare lib. 359 paghate al tempo d'Antonio di Francescho del Chonversino dipositario per chonto di detti Fonti, a sua uscita in questo c. 128, in partita 3 . . . . . fior. — lib. 359, sol. 2

E de dare, a dí 24 di dicembre chontanti lib. sei e per lui Antonio di Bastiano da Prato vettorale per vettura di 4 some di 9 pezi di marmo lavorati in questo c. 132 [2]) . . . . . fior. — lib. 6, sol. —

Ricordo che a dí soprascritto Matteo di Bartolomeo Cellesi sodò per ditto m° Andrea per tutta quella quantità denari avesse auto o perllo avenire si darà per ditto chonto delle Fonti da ristituire non facendo, a quanto ae dichiarato, carta per ser Girolamo di ser Chimenti di Tarato fatta a dí soprascritto.

E de dare, a dí 25 di dicembre, contanti fior. quindici d'oro in oro larghi, pago Matteo di Bartolomeo Cellesi qui in Pistoja, in questo a uscita c. 132 [3]) . . . . . fior. 15, lib. —, sol. —

E de dare, a dí 23 di feraio 1499, chontanti lib. 5 perllui a Grazino di Bartolomeo Grazini per vettura d'una charata di marmi rechò a Pistoja in questo c. 132 [4]) . . . . . fior. —, lib. 5, sol. —

---

[1]) Tale partita trovasi anche segnata nel *Giornale del libro A dell'Opera di S. Zelone,* a c. 106[t], cod. 236. ARCH. COM. DI PISTOIA. *Op. di S. Giov. e Zeno.*

[2]) ID., *id.*, cod. cit., c. 108[t].

[3]) ID., *id.*, a c. 109.

[4]) ID., *id.*, a c. 110[t], quivi a « marmi », trovasi aggiunto, « lavorati ».

Digitized by Google

E de dare, a dí soprascritto, chontanti fior. 10 d'oro in oro larghi, pago Grazino soprascritto in questo c. 132. . . . fior. 10, lib. —, sol. —

E de dare, a dí soprascritto, chontanti sol. 2 a 2 fachini perlloro fatichа per ripore e soprascritti marmi che 'l charatore gli aveva lassati in nella via, in questo c. 132 . . . . . fior. —, lib. —, sol. 2

E de dare, a dí 8 di marzo, chontanti lib. 5 perllui a Grazino di Bartolomeo Grazini per vettura d'una charata di marmi rechò da Firenze, in questo c. 132 [1] . . . . . fior. —, lib. 5, sol. —

E de dare, a dí soprascritto sol. 1, den. 4 a uno fachino per fare aiutare scharichare e soprascritti marmi e riporlli, in questo c. 132 . . . . . fior. —, lib. —, sol. 1, [den.] 4

E de dare, a dí 12 di marzo, chontanti fior. otto larghi, pago Grazino di Bartolomeo Grazini, in questo c. 132 [2] fior. 8, lib. —, sol. —

E de dare, a dí 17 ditto chontanti lib. 5, perllui a Grazino soprascritto per vettura d'una charata di marmi in questo c. 132 [3] . . . . . fior. —, lib. 5, sol. —

E de dare, a dí soprascritto, chontanti sol. 1, den. 4, a uno marmochio li aiutò scharichare e soprascritti marmi, in questo a c. 132 . . . . . fior. —, lib. —, sol. 1 [den] 4

E de dare, a dí 18 d'aprile, chontanti lib. 4, sol. 10 e perllui a Giunta di Marcho Tonelli per vettura d'una charata di marmi recò da Firenze, in questo c. 132 [4] . . . . . fior. — lib. 4, sol. 10

E de dare, a dí soprascritto, chontanti sol. 23, perllui a Grazino di Bartholomeo Grazini per 3 charate di rena c. 132. fior. — lib. 1, sol. 3

7

1499, 20 di aprile-11 di luglio.

Minuta di spese per il « Battesimo » dal 20 aprile al dí 11 luglio 1499 e quietanza finale rilasciata da m° Andrea da Fiesole e Iacopo d'Andrea del Mazza per detto lavoro. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 235, c. 134).

Xristus. 1498.

M° Andrea di Piero di Marcho de avere per sino a ogi, questo dí 11 di luglio 1499 fior. 230 d'oro larghi perlle Fonti fatte in Duomo

[1]) ID., *id.*, a c. 110[t].

[2]) ID., *id.*, a c. 110[t].

[3]) ID., *id.*, a c. 111.

[4]) ID., *id.*, a c. 112, a « Firenze » segue: « e di pietre perlle Fonti ». E nella partita seguente a « rena » segue: « rechò per murare le Fonti ».

Digitized by Google

alloghate affare per Gugliano Grimi e Matteo Cellesi, operai l'anno 1496, inchominciate a dí primo di giugno [1497] e finite per tutto giugno 1497 (?) [leggi 1499] del quale allochagione fu rochato ser Girolamo di ser Chimenti di Tarato soprascritto dí . . . . . fior. 230 d'oro larghi

E de dare m° Andrea soprascritto, a dí 20 d'aprile, contanti, pago lui, lib. tre in questo c. 132 [1] . . . . . fior. —, lib. 3, sol. —

E de dare, a dí 22 d'aprile, contanti lib. 3, sol. 10 perllui a Nicolò [di m° Iacopo] Zeloni per 3 schaffili di chalcina perlle fonti in questo c. 132 [2] . . . . . fior. —, lib. 3, sol. 10

E de dare, a dí 23 detto, contanti lib. sei, pago lui in questo c. 132 . . . . . fior. —, lib. 6, sol. —

E de dare, a dí 25 d'aprile, contanti lib. 3, sol. 10 perllui a Santa Maria dell'Umiltà per marmi comprò, pago Antonio Brachali camarlingo in questo c. 132 [3] . . . . . fior. —, lib. 3, sol. 10

E de dare, a dí soprascritto sol. 50, perllui a Menicho di Vestro da San Bastiano per vettura di marmi, in questo c. 132 . . . . . fior. —, lib. 2, sol. 10

E a dí 29 d'aprile, chontanti fior. uno largo, pago lui in arienti lib. 6, sol. 16, in questo c. 138 [4] . . . . . fior. 1, lib. —, sol. —

E a dí 30 detto, chontanti fior. uno largo pago lui in arienti disse per dare a uno suo gharzone c. 138 [5] . . . . fior. 1, lib. —, sol. —

E a dí 2 di magio, chontanti fior. 3 larghi, pago lui, disse siene voleva adare a Firenze c. 138 [6] . . . . . fior. 3, lib. —, sol. —

E a dí soprascritto chontanti sol. 20 perllui a Piero di Papero [di cherardo] per 15 fiaschi di vino levò attaglia c. 138. fior. —, lib. 1, sol. —

E a dí 27 di magio sol. 36 perllui a Piero di Papero per 250 mattoni bischotti in questo c. 138 [7] . . . . . fior. —, lib. 1, sol. 16

---

[1]) Id., *id.*, cod. cit. a c. 112t.

[2]) Id., *id.*, a c. 112t.

[3]) Id., *id.*, a c. 112t: « A m° Andrea di Piero di Marcho scarpellino a dí soprascritto [25 aprile 1499] contanti lib. 3, sol. 10 e perllui all'Opera di Sancta Maria dell'Umiltà pagò Antonio Brachali chamarlingo per marmi rossi comprò per le fonti . . . . . lib. 3, sol. 10

« E de' dare a dí soprascritto chontanti sol. 50 e perllui a Menicho di Vestro da S. Bastiano per vettura di marmi li rechò da Firenze pago lui. lib. 2, sol. 10 ».

[4]) Id., *id.*, a c. 113.

[5]) Id., *id.*, a c. 113.

[6]) Id., *id.*, a c. 113.

[7]) Id., *id.*, a c. 113t.

Digitized by Google

E a dí soprascritto chontanti fior. due d'oro larghi pago lui, in questo c. 138 . . . . . fior. 2, lib. —, sol. —

E a dí 11 di gugno chontanti fior. 30 d'oro larghi, lib. 4, sol. 14 per parte di paghamento di dette Fonti chome apare charta per ser Nicolò Chelli, in questo a uscita c. 138 [1] . . . . fior. 30, lib. 4, sol. 14

E per sino a dí soprascritto chontanti fior. 2 larghi li portò Antonio del Chonversino sino a dí 8 di detto c. 138 . . fior. 2, lib. —, sol. —

E a dí 11 di luglio chontanti fior. 30 d'oro larghi per resto delle Fonti pago m° Andrea soprascritto e [Iacopo d'Andrea] Del Maza suo chompagno sichome apare charta per mano di ser Nicolò di Marcho Chelli, come si chiamano paghati in questo c. 139 [2]. fior. 30, lib. —, sol. —

8

1499, 29 d'aprile-29 di giugno.

Spese per collocare a suo luogo il « Battesimo » e per oro occorso a dorarlo e per il coperchio fatto al vaso o Fonte. (ARCHIVIO DETTO, *id.*, cod. 235, c. 138).

Xristus. 1499. Uscita denari per le Fonti del Battesimo.

A m° Andrea di Piero scharpellino a dí 29 d'aprile fior. 1 largho pago lui in questo c. 134 . . . . . lib. 6, sol. 16

Al soprascritto, a dí 30 d'aprile, chontanti pago lui fior. uno largo, in questo c. 134 . . . . . lib. 6, sol. 16

Al soprascritto, a dí 2 di mago, chontanti pago lui fior. 3 larghi pago lui, in questo c. 134 . . . . . lib. 20, sol. 8

Al soprascritto, a dí soprascritto, sol. 20 perllui a Piero di Pasquino in questo c. 134 . . . . . lib. 1, sol. —

Al soprascritto, a dí 27 di mago, sol. 36 perllui a Piero di Pasquino per 250 mattoni in questo c. 134 . . . . . lib. 1, sol. 16

Al soprascritto, a dí soprascritto, chontanti paga lui fior. due d'oro larghi in questo c. 134 . . . . . lib. 13, sol. 12

---

[1]) ID., *id.*, a c. 114-114[t]. I 30 fiorini d'oro furono anticipati dall'Opera di S. Iacopo: « Dall'Opera di Sancto Iacopo di Pistoja, a dí 11 di giugno [1499] chontanti fior. trenta d'oro larghi e per ditta dal Chomune di Pistoja, e per ditto da Antonio Brachali chamarlingo e quali c' à prestati per parte di fior. 60 per dare a m° Andrea a Firenze chome apare per riformagione [del Comune] fior. 30 larghi ».

[2]) ID., *id.*, a c. 116[t].

Digitized by Google

Al magniano da' Brac[ci]olini per una topa e una chiave perllo sportello delle Fonti e una isprancha dove entra la stanchetta sol. 24, a dí 5 di giugno . . . . . lib. 1, sol. 4

A Batista d'Antonio di Gerino, a dí soprascritto, lib. 13 per il choperchio del Battesimo lib. 13. . . . . lib. 13, sol. —

A Ghindo tavolaccino, a dí soprascritto, lib. 1 per sua faticha mandamolo a Firenze per mille pezi d'oro . . . . . lib. 1, sol. —

A Renieri di Giovanni del Forese, a dí soprascritto, fior. 5 d'oro larghi, chomprò mille pezi d'oro . . . . . lib. 34, sol. —

A Renieri soprascritto, a dí soprascritto, sol. 22, den. 6 perlla chabella di Firenze . . . . . lib. 1, sol. 2, den. 6

A m° Andrea di Piero di Marcho, a dí 11 di giugno, chontanti fior. 30 d'oro larghi lib. 4 sol. 14 vagliono, in questo c. 134 lib. 208, sol. 14

A m° Andrea soprascritto, sino a dí soprascritto, chontanti li portò Antonio del Chonversino fior. 2 larghi vagliono, in questo c. 134 . . . . . lib. 13, sol. 12

E per sino a dí 20 di gugno lib. 24, sol. 16, den. 4 in partite 16, in giornale c. 114 . . . . . lib. 24, sol. 16, — 4

E a dí soprascritto lib. 25, sol. 17, in partite 3, in giornale c. 115 dati a più persone . . . . . lib. 25, sol. 17

E a dí 29 di gugno sol. 33 in partite 3, in giornale c. 115 . . . . . lib. 1, sol. 13

. . . . . 375. 6. 10

9

1499, 5 di giugno.

Minuta delle spese e del pagamento a Batista d'Antonio di Gerino m° di legname per coprire il vaso del « Battesimo ». (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 236, c. 114).

Yhesus. 1499 - mezedima a dí 5 di gugno.

A uscita denari pelle Fonti, a dí soprascritto chontanti sol. 24 per una topa e una chiave perllo choperchio del Battesimo e per una sprancha di ferro dove entra la stanchetta, avemo dal magniano sta da' Brac[i]olini . . . . . lib. 1, sol. 4

A Batista d'Antonio di Gerino perllo choperchio del vaso del Battesimo lib. tredici pago lui . . . . . lib. 13, sol. —

Digitized by Google

A Ghindo tavolaccino a dí soprascritto sol. 20 per sua faticha si mandò a Firenze per chomperare mille pezzi d'oro per detti Fonti . . . . . lib. 1, sol. —

A Renieri del Forese da Firenze fior. 5 d'oro in oro larghi, chomprò mille pezi d'oro . . . . . lib. 34, sol. —

A Renieri soprascritto perlla chabella di Firenze sol. 18 di quei bianchi . . . . . lib. 1, sol. 2, den. 6

Posto al *Libro* c. 138

10

1499, 20 di giugno.

Spese occorse per murare il « Battesimo », per colori e altro, e pagamenti per la doratura a mordente eseguita da Niccolò di Mariano pittore senese, e per il graticolato posto a protezione del Fonte. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 236, c. 114ᵗ-115).

A uscita di denari perlle Fonti, sino a dí soprascritto [20 di giugno 1499]. sol. 26 per olio di linseme e biacha e altri cholori per fare il mordente per mettere l'oro delle Fonti . . . . . lib. 1, sol. 6

A Filippo di ser Giovanni muratore, a dí soprascritto, chontanti sol. 52 per 3 opere e a vito assua spese . . . . . lib. 2, sol. 12

A dí soprascritto, per 2 chandele di sevo den. 8 . . . . . lib. —, sol. —, [den.] 8

A Dino manovale, sino a dí soprascritto, per 2 dí aiutò a Filipo di ser Giovanni assua spese . . . . . lib. 1, sol. —

A mᵉ Nicolò sino a dí soprascritto, per d. 1 d'armenio e di goma e biacha . . . . . lib. —, sol. 5, [den.] 4

E per sino a dí soprascritto, per 400 pezzi d'oro, per fornire le Fonti, avemo da Firenze . . . . . lib. 13, sol. 12

A Piero di Pasquino, sino a dí soprascritto, per 40 asticiuole per fare il graticholato alle Fonti . . . . . lib. 2, sol. —

E persino a dí soprascritto sol. 10 perlla chabella de' 400 pezi d'oro, pachossi alla porta di Firenze . . . . . lib. —, sol. 10

E per sino a dí soprascritto per cinabro e gesso per fare rosso il graticholato delle Fonti . . . . . lib. —, sol. 16, [den.] 4

E sino a dí soprascritto per d. 3 di cinabro, manchò per fare rosso il soprascritto graticholato. . . . . lib. —, sol. 9

Digitized by Google

E sino a dí soprascritto per lib. 1, d. 6 di vernice per il soprascritto graticholato . . . . . lib. —, sol. 15

A Filipo di m° Marcho per una dotta c' aiutò sol. otto. lib. —, sol. 8

A uno scharpellino, sino a dí soprascritto, sol. 6 per sua faticha ci fe' e buchi da impionbare e feri del graticholato . . lib. —, sol. 6

A Vani di Iacopo Bati, per sino a dí soprascritto, sol. 3 uno uncino dottone per apichare il choperchio del Battesimo . . lib. —, sol. 3

E a dí soprascritto per libb. 5 d. 6 di pionbo per impionbare e ferri del graticholato . . . . . lib. —, sol. 10, [den.] 8

E a dí soprascritto per 50 auti barchisani (?) per chiavare il soprascritto graticholato . . . . . lib. —, sol. 2, [den.] 4

lib. 24, sol. 16, [den.] 4

Posto al *Libro* a c. 138

Yhesus. 1499 - guovedí a dí 20 di gugno.

A uscita di denari perlle Fonti sino a dí soprascritto chontanti lib. 13, sol. 15 a m° Nicolò di Mariano dipintore per metter l'oro alle Fonti e fare rosso d'atorno cioè per opere [1]) . . . . . lib. 13, sol. 15

A Nicolò dello Schaviglia a dí soprascritto sol. 42 perlle bindelle e chancheri perll'uscio del graticolato e auti e per 2 bendelle perllo sportello dell'armario delle Fonti e perlle chiavarde da impiombare per tenere il graticholato . . . . . lib. 2, sol. 2

A Batista d'Antonio di Gerino a dí soprascritto lib. 10 per il graticolato del Battesimo fece assuo legniame e auti e tutte l'aste . . . . . lib. 10, sol. —

lib. 25, sol. 17, [den.] 0

Posto al *Libro* a c. 138

11

1499, 11 di luglio.

Pagamento a' toppaioli e ottonai per serrature al graticolato del « Battesimo » e al coperchio del vaso o Fonte. (ARCH. DETTO, *id.*, cod. 236, c. 115[1]).

Guovedí a dí 11 di luglio [1499].

Al magniano da' Brac[ci]olini a dí soprascritto per una toppa sara-

[1]) Dell'oro acquistato avanzarono 50 pezzi ricomprati dal pittore Niccolò di Mariano da Siena; nel cod. cit. 236, c. 17[t] trovasi come entrata: « Martedí a dí 6 d'oghosto [1499]. Da m° Nicolo di Mariano da Siena, dí soprascritto, chontanti sol. 35 per 50 pezi d'oro avanzorono delle Fonti ».

Digitized by Google

cinescha con 2 chiavi perlluscio del graticolato delle Fonti e per 2 chiavi allo sportello dell'armario delle Fonti in tutto sol. 28 . lib. 1, sol. 8

A Nicolo Talini, a dí soprascritto, per un pezo di targa sol. 1 e sol. 1 di bendelle d'ottone per mettere in sulla chancheratura del choperchio delle Fonti . . . . . lib. —, sol. 2

A Vani horafo ottonaio, a dí soprascritto, d'uno scudo d'ottone per mettere alla seratura dell'armario delle Fonti e alla seratura del choperchio delle Fonti . . . . . lib. —, sol. 3

Posto al *Libro* c. 138

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 101 589

Digitized by Google